

Franz Schubert

Richard Heuberger, Hermann von der Pfordten

BERÜHMTE MUSIKER

LEBENS- UND CHARAKTERBILDER

NEBST

EINFÜHRUNG IN DIE WERKE DER MEISTER

HERAUSGEGEBEN

VON

HEINRICH REIMANN

XIV

FRANZ SCHUBERT

In dieser Sammlung erschienen (in der Ausstattung des vorliegenden Bandes) **illustrirte Biographien von**

Brahms von Prof. Dr. H. Reimann.
Händel von Prof. Dr. Fritz Volbach.
Haydn von Dr. Leopold Schmidt.
Loewe von Prof. Heinr. Bulthaupt.
Weber von Dr. phil. H. Gehrmann.
Saint Saëns von Dr. Otto Neitzel.
Lortzing von Kapellmeister G. R. Kruse.
Jensen von A. Niggli.
Verdi von Dr. Carlo Perinello.
Joh. Strauss von Rud. Freiherrn Procházka.
Tschaikowsky von Professor Iwan Knorr.
Beethoven von Dr. Th. von Frimmel.
Marschner von Dr. Georg Münzer.
Schumann von Dr. H. Abert.
Chopin von Dr. H. Leichtentritt.
Mendelssohn-Bartholdy von Dr. E. Wolff.



FRANZ SCHUBERT.

Nach dem Original-Aquarell von W. A. Rieder (1796—1880).
Aus dem Besitze des Herrn Dr. Robert Granitsch in Wien.

(Photographie von Victor Angerer, Wien.)

·tanstalt W. Neumann & Co., Berlin S.42. Verlagsgesellschaft Harmonie, Be

Franz Schubert

von

Richard Heuberger

BERLIN 1908

„HARMONIE"
VERLAGSGESELLSCHAFT FÜR LITERATUR UND KUNST



FRANZ SCHUBERT.

Nach dem Original-Aquarell von W. A. [illegible]

Aus dem Besitze des Herrn Dr. [illegible]

[illegible]

…stanstalt W. Neumann & Co., Berlin S.42. Verlagsgesellschaft Harmonie, Be…

Franz Schubert

von

Richard Heuberger

2. durchgesehene und ergänzte Auflage
6.—7. Tausend

BERLIN 1908

„HARMONIE"
VERLAGSGESELLSCHAFT FÜR LITERATUR UND KUNST

Vorwort.

Die ehrende Aufforderung der Verlagshandlung, für die Sammlung „Berühmte Musiker“ eine Biographie Franz Schuberts zu schreiben, erfüllte mich zwar mit lebhafter Freude, zugleich aber mit einiger Besorgnis. — Aus sieben Büchern ein achtes machen, d. h. lediglich aus der vorhandenen einschlägigen Literatur etwas kompilieren, was einem Buche ähnlich sah, konnte mir nicht als erstrebenswertes Ziel erscheinen. —

Von einer Nachlese an Berichten über Persönliches war nicht viel zu erwarten. Was mir dennoch aufzustöbern gelang, lasse ich gern als freundliche Schickung des Finderglücks gelten. — Musste ich mich in dieser Richtung also notgedrungen an das mehr oder minder Bekannte halten, so bot sich — durch die erst vor kurzem zum Abschlusse gelangte Monumentalausgabe sämtlicher Werke des grossen Wiener Meisters — ein ungeheures, fast unbebautes Feld der Tätigkeit. Ist diese Ausgabe doch das gewaltige, authentische Dokument, aus dem man wirklich Neues, Merkwürdiges über das erstaunlich reiche Innenleben, das Fühlen, Denken und Schaffen, das Ringen und Werden des genialen Mannes erfahren konnte. Dass ich als erster in die Lage kam, dieses Dokument einer Lebensbeschreibung zugrunde legen zu können, betrachte ich als einen besonders günstigen Umstand. Das daraus entspringende Verdienstliche fällt zum grössten Teile auf die Veranstalter jener Ausgabe, auf die Revisoren, namentlich aber auf die Verfasser der unschätzbares Material enthaltenden Revisionsberichte zurück.

Wenn nun gerade durch diese Art der Stoffbehandlung das Gesamtbild unseres Meisters — der bisher üblichen Auffassung gegenüber — wesentlich anders, um gar vieles ernster, strenger ausfiel, so ist dadurch nur ein alter Irrtum berichtigt, ein eingewurzeltes Unrecht getilgt worden.

Schliesslich obliegt mir die angenehme Pflicht, allen jenen meinen innigsten Dank zu sagen, die mich teils bei der Beschaffung neuer Daten, teils — durch liberale Ueberlassung kostbarer Originalmanuskripte, Bilder und Zeichnungen — bei Zusammenstellung des Illustrationsmateriales in ungewöhnlich liebenswürdiger, oft geradezu aufopfernder Weise gefördert und unterstützt

haben. Es sind dies: die Archive und Bibliotheken der Stadt Wien und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Fräulein A. Assmayr, Frau Marie Baurnfeind (Wien), Herr Hofrat Dr. Ferd. Bischoff (Graz), Herr Fritz Donebauer (Prag), Ihre Exzellenz Frau Marie Dumba (Wien), Fräulein Marianne von Frech (Gmunden), Herr Regierungs-Rat Dr. C. Glossy (Wien), Frau Pauline Grabner, geborene von Sonnleithner (Graz), Herr Dr. Rob. Granitsch, Herr Dr. Erich R. von Hornbostel (Wien), Herr Robert Klinkhardt (Leipzig), Se. Hochwürden Domherr Fr. Kornheisl, Herr Eugen Miller R. von Aichholz, Frau Jenny Pachler (Wien), Frau M. Riemerschmid, geborene Lachner (München), Se. Hochwürden Herr Pfarradministrator Rafael Riml (Hohenseibersdorf), Herr Bibliotheksdirektor Dr. A. Schlossar (Graz), der löbliche Männergesangverein „Schubertbund“ (Wien), Frau Ida von Schweitzer, geborene von Kleyle (Lengefeld bei Krems), Frau Anna Siegmund, geborene Schubert, Herr Professor Dr. Ed. Spiegler (Wien), Fräulein Klot. Stadler (Graz), Herr Ed. Steinböck, Herr Professor E. Valenta, Frau Baronin M. von Voglsang, geborene Stohl (Wien), Herr Dr. H. Weis von Ostborn (Weiz). — Ein besonderes Wort des Dankes sage ich meinem Freunde Dr. E. Mandyczewski. Ohne ihn, ohne seine Hilfe wäre das ganze Buch nicht zustande gekommen.

Wien 1901.

R. Heuberger.

Vorwort zur zweiten Auflage.

In der vorliegenden zweiten Auflage war ich bemüht, die seit dem Erscheinen der ersten Auflage veröffentlichte Schubert-Literatur möglichst zu berücksichtigen. Manche Einzelheiten wurden infolge liebenswürdiger Anregung durch einige Schubertforscher — von denen ich besonders die Herren Otto Erich Deutsch in Graz und Dr. L. Scheibler in Bonn mit Dank nenne — richtig gestellt.

Die Originale mehrerer Illustrationen sind in den letzten Jahren in andren Besitz übergegangen, was ich in den Bilder-Unterschriften zum Ausdruck brachte.

Wien 1907.

R. Heuberger.



Schubert's Geburtshaus.
Ehemals Himmelpfortgrund No. 72 „Zum rothen Krebsen". Jetzt: 9. Bezirk, Nussdorferstrasse No. 54.
(Nach einer Photographie aus dem Verlage von V. A. Heck in Wien).

Vom Vaterhause bis wieder zum Vaterhause.

Das Jahr 1797 brachte Oesterreich das populärste Lied und den populärsten Liederkomponisten. Am 12. Februar war Joh. Haydn's Volkshymne[1]) zum ersten Male in allen Theatern Wiens abgesungen und sogleich volkstümlich geworden, kurz vorher, am 31. Januar, erblickte Franz Schubert in Wien das Licht der Welt.

Er stammte aus einer Bauernfamilie, die — so weit wir sie jetzt zurückverfolgen können — in dem mährischen Oertchen Neudorf bei Altstadt (Gerichtsbezirk Altstadt, Bezirks-Hauptmannschaft Mähr. Schönberg, Pfarrfiliale Hohenseibersdorf) sesshaft war. Hier lebte Franz Schubert's Grossvater, der Bauer und Ortsrichter Karl Schubert, der in einer bei seiner Trauung mit Jungfrau Susanna (geb. Möck[2]) aus Neudorf errichteten Urkunde[3]) als ein gebürtiger Neudorfer bezeichnet wird. Er starb in seinem Heimatsorte am 24. Dezember 1787, fünfundsechzig Jahre alt.[4]) Von seinen zehn Kindern ist der am 11. Juli 1763 in Neudorf zur Welt gekommene Franz Theodor Florian Schubert der Vater unseres Meisters. Er widmete sich dem Lehrfache und zog 1784 als Schulgehilfe nach Wien zu seinem ältesten Bruder Carl, der bereits seit einiger Zeit in der Kaiserstadt lebte; 1786 wurde er Lehrer und Schulleiter an der Elementarschule in der Säulengasse in Lichtenthal (damals ein Vorort von Wien), bis er (1818) die Schule in der Grünen Thorgasse in der Rossau (dermalen 9. Bezirk) übernahm. Am 17. Januar 1785 vermählte er sich mit der um drei Jahre älteren, aus Zuckmantel gebürtigen und in Wien als Köchin bediensteten Schlosserstochter Elisabeth Vitz. Aus dieser Ehe stammten, wie ein Familiendokument[5]) meldet, vierzehn Kinder, von denen jedoch nur fünf am

Leben blieben. Nach dem, am 28. Mai 1812 erfolgten Tode seiner Frau Elisabeth heiratete Vater Schubert nochmals, und zwar (am 25. April 1813) eine Gumpendorfer Fabrikantenstochter, die „wertgeschätzte Jungfrau Anna Kleyenböck“ (geboren 1. Juni 1783), die ihn noch mit fünf Kindern beschenkte.



Franz Schubert sen.
Der Vater des Componisten.
(Original-Aufnahme nach einem Oelgemälde aus dem Besitze von Schuberts Nichte Frau Anna Siegmund.)

Vater Schubert, der sich in späteren Jahren auch noch Verdienste um die Armenpflege in seinem Bezirke erwarb, stand als Schulmann in gerechtem Ansehen. Der Besuch seiner Schule muss ein zahlreicher gewesen sein; er hielt zu Zeiten sechs Schulgehilfen und verdiente — da die Lehrer ehedem zwar keinen Gehalt, dafür aber freie Wohnung und das Schulgeld von 1 Gulden Wiener Währung pro Kopf und Monat bekamen — immerhin so viel, um nicht nur seine zahlreiche Familie erhalten, seine Kinder gut erziehen, sondern sich auch noch etwas ersparen zu können. Kaufte er sich doch, gemeinschaftlich mit seiner Frau Elisabeth, 1801 das noch bestehende Haus „Zum schwarzen Rössel“ am Sporkenbichl (jetzt 9. Bezirk, Säulengasse 3).[6])

Zur Zeit, da dem Schullehrer Schubert sein nachmals so berühmter Sohn geboren wurde, hauste er in dem unweit der Schule gelegenen, noch bestehenden, aber jetzt teilweise umgebauten Hause „Zum rothen Krebsen“ in der Nussdorferstrasse (neu No. 54, am 7. Oktober 1858 mit einer vom Wiener Männergesangvereine gestifteten Gedenktafel versehen). Hier wuchs der aufgeweckte Knabe im häuslichen Kreise[7]) heran. Schon im zartesten Alter zeigte er auffallende Vorliebe für Musik und machte sich gerne an dem alten Klavier im Elternhause oder an den Instrumenten in einer Klavier-Werkstätte zu schaffen, wohin ihn ein Verwandter, ein Tischlergehilfe, zuweilen mitnahm. — Der Vater, dem die ungewöhnlichen Anlagen seines Sohnes nicht entgingen, leitete selbst den ersten Unterricht. „In seinem fünften Jahre bereitete ich ihn zum Elementarunterricht vor, und in seinem sechsten Jahre liess ich ihn die Schule besuchen, wo er sich immer als der erster seiner Mitschüler auszeichnete. Schon in seiner frühesten Jugend liebte er die Gesellschaft, und niemals war er fröhlicher, als wenn er seine freien Stunden in dem Kreise munterer Kameraden zubringen konnte. In seinem achten Jahre brachte ich ihm die nöthigen Vorkenntnisse zum Violinspiel bei und übte ihn soweit, bis er imstande war, leichte Duetten ziemlich gut zu spielen,“ sagt Vater Schubert in seinen Aufzeichnungen. Ignaz, der älteste der Brüder, unterrichtete Franz im Klavierspiel. Bald aber bestand der Knabe darauf, sich ohne Lehrer forthelfen zu wollen, worauf Ignaz einging, da er Franz schon nach kurzer Zeit als einen ihn „übertreffenden und nicht mehr einzuholenden Meister anerkennen musste.“ Nun



Schuberts Stiefmutter.
(Nach einer Bleistiftzeichnung von M. von Schwind im Besitz des Herrn Rob. Klinkhardt in Leipzig).

wurde Franz zu Michael Holzer[8]) (Dirigent des Lichtenthaler Kirchenchores) „in die Singstunde" geschickt. Der tüchtige Holzer unterwies den lernbegierigen Knaben im Klavier- und Orgelspiele, sowie im Generalbass. Zu eigentlichem gründlichen Unterrichte scheint es nicht gekommen zu sein. Der Lehrer war wohl mehr ein geschickter Praktikus und fand sich bald in der Lage, eingestehen zu müssen, dass er dem Kleinen nichts mehr beibringen könne. Schubert selbst scheint die durch Holzer empfangenen Anregungen auch späterhin keineswegs gering geschätzt zu haben. Er blieb stets in lebhaftem Verkehr mit seinem alten Lehrer, und widmete ihm auch eine seiner Messen, diejenige in C-Dur, (Gesamt-Ausgabe von Breitkopf & Härtel, Serie XIII, No. 4). Jedenfalls hat der zukünftige grosse Meister durch seinen frühzeitigen Verkehr mit der praktischen Musikübung gerade im Holzer'schen Kirchenchore, (zu dessen ständigen Besuchern er von 1805—8 gehörte) gar viel und Wichtiges gelernt. Als Knabe sang er da Soli oder spielte Violine, Viola oder Orgel, und bekam so einen Einblick in jenen Umwandlungsakt, der aus der Partitur erst ein lebendiges Kunstwerk entstehen lässt. Hier saugte sein musikdurstiges Ohr auch den Klang der Instrumente und der Menschenstimmen in allen Lagen, sowohl einzeln, als in ihren Gegenüberstellungen ein. Hier machte er späterhin mit seinen Messen, deren mehrere ihre ersten Aufführungen ebenfalls auf dem Chore der Lichtenthaler Kirche erlebten, seine wichtigsten und für sein weiteres eigentümliches Schaffen entscheidensten Erfahrungen. So ist die Entwicklung von Schuberts merkwürdiger und noch immer nicht genügend bewunderter Instrumentationskunst mit der Vorstadtkirche in Liechtenthal und deren wackeren Chorregenten für immer aufs innigste verknüpft.

Der Verkehr mit Musik und Musikern hatte das in dem kleinen Franz schlummernde Genie frühzeitig geweckt. In seinen Kinderjahren begann er schon, musikalische Gedanken auf dem Papiere festzuhalten. Sein gieriges Anhören und Spielen fremder Musik hatte ihn unbewusst einige Routine erwerben lassen, lange bevor er durch ernste Lehre mit den wesentlichsten, unabänderlichen Grundsätzen der Komposition vertraut gemacht wurde. Er schrieb gewiss noch als Elementarschüler viel und Verschiedenes, sonst hätten nicht seine vierhändige Phantasie aus dem April des Jahres 1810 und sein erstes erhaltenes Gesangsstück „Hagar's Klage" (aus dem Jahre 1811) ein verhältnismässig so vollkommenes Aussehen. Die geschickte Stimmbehandlung in „Hagar's Klage" sowohl, als in anderen allerfrühesten Jugendwerken ist nur aus der Tatsache zu erklären, dass der kleine Franz selbst ein vortrefflicher Sänger war. Aus seinen ersten lyrischen Versuchen, die er wohl zunächst für seine Stimme schrieb, ist zu ersehen, dass der Sopran des Knaben vom tiefen c bis zum hohen h reichte und — da Schubert in jenen Studien oft auf hohen Tönen Text aussprechen und Töne wiederholen lässt — in der Höhe sehr leicht ansprach. — Vater Schubert, dem daran liegen musste, seine Kinder bei Zeiten zu versorgen, bemühte sich nun, den kleinen Franz, dessen Stimme sich immer schöner entwickelte, als Sängerknaben im k. k. Stadtkonvikt unterzubringen. Dieses Konvikt wurde 1802 von der österreichischen Regierung gegründet. Piaristen beaufsichtigten die im Institute untergebrachten Knaben, welche einerseits das ebenfalls von Piaristen geleitete „Akad. Gymnasium" besuchten, andererseits im Hause strenge zu Musikübungen angehalten wurden, um imstande zu sein, bei den Messen in der k. k. Hofkapelle die Solo- und Chorpartien richtig und geschmackvoll auszuführen.

Schubert wurde im Oktober 1808 den Hofkapellmeistern Salieri [9]) und Eybler [10]) und dem Gesangsmeister Korner vorgestellt; sein Probesingen fiel zur Verwunderung der Herren aus, so dass Franz sogleich unter die k. k. Sängerknaben aufgenommen werden konnte. Da der Knabe für sein Alter recht gut Violine spielte, wurde er dem kleinen Konvikt-Orchester zugeteilt, welches die Werke der damals eben erst entstandenen und entstehenden symphonischen Musik, Haydn's, Mozart's, Mehul's und Beethoven's Ouverturen und Symphonien in fast täglichen Uebungen zur Aufführung brachte. Hier bildete sich Schubert an den Kompositionen der grossen Meister und hatte ausserdem Gelegenheit, unmittelbarer, als früher auf dem Liechtenthaler Chore, in die Musikübung einzugreifen. Der Dirigent des Orchesters, der Hoforganist Ruczizka, wurde alsbald auf den genialen Knaben aufmerksam und übertrug ihm im Verhinderungsfalle die Leitung des Orchesters an der ersten Violine. – Schubert war nun ganz in seinem Fahrwasser. Sein Dichten und Trachten galt der Musik. Latein, Geschichte und all die schönen Dinge, die er am Gymnasium hineinpfropfen musste, beschäftigten ihn nur insoweit, als es der Lernzwang mit sich brachte. In jeder freien Stunde — wohl auch oft genug während des Unterrichts — war sein ganzes Wesen der Musik ergeben. Er komponierte eine Menge verschiedener Sachen. Spaun [11]), Schuberts Konviktgenosse und lebenslang sein unerschütterlich treuer Freund, gibt in seinen Memoiren „Ueber Franz Schubert", einer Haupt-Quelle der Schubert-Forschung, ausführlich Nachricht über Schubert's ganz und gar in der Musik aufgehende Natur. „Ich fand ihn einmal allein im Musikzimmer am Klavier sitzen, das er mit seinen kleinen Fingern schon artig spielte. Er versuchte gerade eine Mozart'sche Sonate und sagte, dass sie ihm sehr gefalle, dass er aber Mozart schwer zu spielen fände. Auf meine Aufforderung spielte er mir ein Menuett von seiner eigenen Erfindung. Er war dabei scheu und schamrot, aber mein Beifall erfreute ihn. Er sagte mir, dass er öfters seine Gedanken in Noten bringe, aber sein Vater dürfe es nicht wissen, da er durchaus nicht wolle, dass er sich der Musik widme." Spaun schildert den kleinen Schubert als „immer ernst und wenig freundlich." Der Knabe fühlte sich eben wie gefesselt. Sagte er doch im September 1809, als Spaun aus der Anstalt trat, zu diesem, seinem „Liebsten im ganzen Konvikt": „Sie Glücklicher, Sie entgehen nun dem Ge-



Antonie Salieri
geb. zu Legnago 19. 8 ; gest. zu Wien 7. 5. 1825.
(Lithographie [1821] von Fr. Rehberg i. Bes. d. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.)



Silhouette von M. von Schwind.
(Original im Besitze Dr. v. Hornbostel's in Wien.)



Silhouette von M. von Schwind.
(Original im Besitze Dr. v. Hornbostel's in Wien.)

fängnis . . .“ Der harte Ausdruck „Gefängnis“ erscheint begreiflich, wenn man den ungeheuren Gegensatz zwischen dem gewaltigen Lebens- und Schaffensdrang des jungen Genies und der klösterlichen Zucht im Konvikt ins Auge fasst. Die Räume des Instituts keineswegs freundlich, das Klavierzimmer, Schubert's liebster Aufenthaltsort, im Winter ungeheizt, daher eisig kalt, die Kost knapp „Du weisst aus Erfahrung“ — schreibt Schubert einmal aus dem Konvikt an seinen Bruder Ferdinand — „das man doch manchmal eine Semmel und ein paar Aepfel essen möchte, um so mehr, wenn man nach einem mittelmässigen Mittagsmahl nach $8\frac{1}{2}$ Stunden erst ein armseliges Nachtmahl erwarten darf. . . Was wär's denn auch, wenn Du mir monatlich ein paar Kreuzer zukommen liessest. Du würdest es nicht einmal spüren, indem ich mich in meiner Klause für glücklich hielte und zufrieden sein würde. . .“

Schwerer noch als die Vereinsamung, die Trennung von seiner Familie trug Schubert wohl die Entbehrung zielbewusster Kunstlehre. Für sein unstillbares Bedürfnis war das, was er an Anleitung erhielt, kaum mehr, als ein künstlerisches Gnadenbrot. Wer die in der Breitkopf und Haertel'schen Gesamtausgabe[12]) Serie IX, 3. Band, S. 189 zum ersten Male erschienene vierhändige Phantasie vom April 1810 ansieht, wird billig staunen über die, für einen wenig mehr als 13jährigen Knaben seltene Reife, noch mehr über die vom Gewöhnlichen wegstrebende Kühnheit. Schubert, in späteren Jahren einer der originellsten Harmoniker, versuchte bereits in diesem Stücke, noch mehr aber in den zwei Jahre später komponierten Streichquartetten „in wechselnden Tonarten“[13]) einen neuen Weg zu gehen, die strikte Tonalität zu vermeiden. So wenig diese Versuche auch gelangen, so sehr zeigen sie Schuberts freies Denken. Wie gering muss das Interesse der Musiklehrer am Konvikt an ihren Schülern gewesen sein, dass sie auf ein so gewaltiges Talent erst 1811 aufmerksam wurden, als Schubert eine grosse Gesangskomposition, „Hagars Klage“, beendet hatte. Ist dieses umfangreiche Stück auch eine bewusste Nachahmung der Zumsteeg'schen Komposition auf denselben Text, so ist doch schon die Tatkraft, derartiges in Angriff zu nehmen und trotz allen Kopierens hie und da vom Originale abzulenken, für einen Knaben dieses Alters merkwürdig genug. Schubert hielt sich in dieser Zeit absichtlich an den von ihm leidenschaftlich verehrten Zumsteeg[14]), in dessen Liedern er tagelang schwelgte und die er, „mit schon halb gebrochener Stimme immer wieder sang.“ (Spaun.) — Schon Spaun sagt in seinen Memoiren, indem er auf den Einfluss des schwäbischen Meisters hinweist: „Dieser Vorliebe in seiner Jugend verdanken wir wohl auch die Richtung, die Schubert genommen, und doch, wie wenig war er Nachahmer und wie selbständig der Weg, den er verfolgte“.



Joh. Rud. Zumsteeg.
(Aus der im gleichen Verlage erschienenen Carl Loewe-Biographie von Heinrich Bulthaupt.)

Mehr als alles ist jedoch des höchsten Staunens wert die dem Wesen einer Sache auf den Grund gehende Klugheit des kleinen Schubert. Der ihm unentbehrliche Unterricht in der Theorie wurde ihm vor der Hand nicht zuteil. Da sagte er sich, er könne nur vorwärts kommen, indem er Meisterwerke nachzeichne, nachpause. Sein geläuterter Geschmack führte ihn bei der Vokal-Komposition auf Zumsteeg, in der Instrumentalmusik auf die grossen Wiener Meister und damit auf den rechten Weg. Ein Zug, der immer wieder in

Schuberts Leben zutage tritt, meldet sich schon hier an. Er, den so viele für einen sorglos, wenn nicht gar leichtsinnig Schaffenden, für einen Glücklichen halten, dem das Gold gemünzt in den Schoss gefallen sei, war schon damals und blieb jahrelang ein unermüdlicher Probierer und Experimentierer, ein unerbittlicher Selbstkritiker. Unter seiner eigenen, strengen Aufsicht ist Schubert gross, bedeutend und selbständig geworden.

Genau zur selben Zeit, als Schubert „Hagars Klage“ vollendet hatte — Ende März 1811 —, kehrte Spaun nach Wien zurück. „Ich fand“ — schreibt dieser — „meinen jungen Freund etwas gewachsen und wohlgemut . . Schubert sagte mir damals, dass er eine Menge komponiert habe. Eine Sonate, eine Phantasie, eine kleine Oper, und er werde jetzt eine Messe schreiben. Die Schwierigkeit für ihn bestehe hauptsächlich darin, dass er kein Notenpapier habe und auch kein Geld, sich etwas zu kaufen . . . . . ich versah ihn dann riessweise mit Notenpapier, das er in unglaublicher Menge verbrauchte. . . [15]“ Dass bei solch rastlosem Schaffen die Schule etwas vernachlässigt wurde, ist wohl selbstverständlich. Schuberts Vater „ein sonst sehr guter Mann, entdeckte die Ursache seines Zurückbleibens in den Studien, und da gab es einen grossen Sturm und ein erneuertes Verbot; doch die Schwingen des jungen Künstlers waren schon zu kräftig, und sein Aufschwung liess sich nicht mehr unterdrücken.“



Die Sängerin Milder-Hauptmann.
(Aus der im gleichen Verlage erschienenen Beethoven-Biographie von Theodor von Frimmel).

Von den vielen im Konvikt entstandenen Kompositionen hat sich nur ein Teil erhalten. Schubert vertilgte, wie Spaun berichtet, eine Menge derselben, indem er sagte, „es seien nur Vorübungen“. Diese Erkenntnis mag dem jungen Künstler in erster Linie gekommen sein, als er endlich systematischen Unterricht genoss. „Hagars Klage“ war dem Hofkapellmeister Salieri zu Gesicht gekommen; der kluge alte Mann war überrascht von Schuberts Genie und beauftragte Ruczizka mit der Unterweisung des Knaben. Dieser erklärte aber bald: „dem kann ich nichts lehren, der hat's vom lieben Gott gelernt!“ „Der Vater erkannte das grosse Talent seines Sohnes und liess ihn gewähren. . . .“ (Spaun.) — Salieri übernahm nun den seltenen Schüler in eigene Obhut und begann — wie ein im Besitze des verdienten Schubert-Forschers Dr. Max Friedländer befindliches Blatt bezeugt — mit Schubert am 18. Juni 1812 das Studium des Kontrapunkts. Beide nahmen die Sache sehr ernst, und die Früchte zeigten sich bald. Schubert lernte leicht und schnell; er saugte, wie ein Schwamm des Wasser, die Lehre förmlich in sich ein, und gewann in unglaublich kurzer Zeit eine bemerkenswerte Freiheit und Sicherheit im Satze. Schon die 1813 entstandenen Terzette und Tanzstücke stechen auffallend ab von allen früheren Arbeiten. Das Tastende, Unbeholfene der ersten Versuche — man kann derartiges noch in Quartetten „in wechselnden Tonarten“ beobachten — streift sich rasch ab, Wollen und Können beginnen Eins zu werden. Merkwürdig genug sind ausserdem bereits die ersten Anzeichen echt Schubert'scher Originalität. Namentlich in den Tanzstücken, wohl auch in den

Terzetten, kann man Einzelheiten Schubert'scher Melodieprofilierung und Harmonisierung, seine damals schon beginnende Vorliebe für freiere Gestaltung des Rhythmus, namentlich für Dehnungen und Erweiterungen achttaktiger Bildungen auf zehntaktige, den Gebrauch ungeradzahliger Gruppen und die Treue in der Textbehandlung, den Respekt vor dem Dichterwort bemerken.

Schubert schrieb ausser den Uebungen im strengen Satze — von denen noch manches erhalten ist, — einigen Canons und italienischen Arien (Ges. Ausg. 10. Band der Lieder) eifrig an eigenen Kompositionen. Kammermusikstücke wurden an Sonntagen nachmittags im väterlichen Hause probiert. Der Vater spielte Violoncello, Franz die Viola, die Brüder Ignaz und Ferdinand die beiden Violinen. Dem jungen Künstler entging kein Fehler. Irrte der Vater, so ging er das erstemal darüber hinweg; wiederholte sich aber der Fehler, so sagte er ganz schüchtern und lächelnd: „Herr Vater, da muss etwas gefehlt sein", welche Belehrung dann ohne Widerrede hingenommen wurde.



Eine Seite aus dem Cataloge des „academ. Gymnasium". in Wien 1813.
Im Besitze von Frau Anna Siegmund in Wien.
(Photographie von E. v. Miller jun., Wien.)

Auch ausserhalb des engsten Kreises fing man an, auf das keimende Genie aufmerksam zu werden. „Im Jahre 1812 komponierte Schubert" — berichtet Spaun — „zwölf Menuetto's und Trio's, die von grosser Schönheit waren; sie gefielen ihm selbst sehr. Er vertraute sie mir, indem er zum ersten Male etwas aus der Hand gab. Ich zeigte sie Kunstverständigen, und alle fanden sie ausserordentlich. . . . Schubert lieh dann diese Menuettos von Hand zu Hand, und auf einmal verschwanden sie und man wusste nicht, wer sie zuletzt gehabt. Schubert war selbst sehr leid darum. . ."

Auch für das Theater begann sich Schubert schon in früher Zeit zu interessieren. In den Konviktsferien erbot sich Spaun „ihn öfters in die Oper zu führen, da er noch nie Opernmusik gehört hatte". „Um diese Opernbesuche

öfters wiederholen zu können, mussten wir bei meinen geringen Mitteln unser Hauptquartier im fünften Stock[16]) aufschlagen. Die erste Oper, die er hörte, war „die Schweizerfamilie“ von Weigl; er war entzückt, und die Milder und Vogl rissen ihn zur Bewunderung hin.“ (Spaun.) „Medea“ von Cherubini, „Johann von Paris“, „Aschenbrödel“ und Gluck's „Iphigenia auf Tauris“ waren ebenfalls Lieblingsstücke Schubert's. Die erste Frucht seines Interesses für das Theater war die 1813 in Angriff genommene, 1814 beendete Komposition seiner „natürlichen Zauberoper“: „Des Teufels Luftschloss“[17]) (Text von A. v. Kotzebue), eines Werkes, das Schubert in späteren Jahren einer Umarbeitung unterzog, und das in dieser neuen Form 1822 durch einen Freund Schubert's, Jos. Hüttenbrenner[17a]), dem damaligen Prager Theaterdirektor von Holbein[18]) angetragen wurde. Trotz Holbein's prinzipieller Geneigtheit kam es zu keiner Aufführung. Nur die Ouvertüre erschien nach langen Jahren, und zwar zum ersten Male (als Einleitung der allerersten Konzertaufführung von Schubert's „Häuslichem Krieg“) am 1. März 1861 vor dem Publikum, den Wienern.

So kam das Jahr 1813 heran. — Schubert's Stimme war in das Stadium der Mutation getreten, und das weitere Verbleiben des jungen Künstlers im Konvikte erschien nur unter gewissen Bedingungen möglich. Schubert hatte die I. „Humanitätsklasse“ nicht ohne Unfall absolviert. In Mathematik brachte er es nur auf die Note 2 und hätte diesen Fehler durch eine „Nachprüfung“ gutmachen sollen, nach deren Gelingen ihm ein Mervelt'scher Stiftplatz zugesichert war. Schubert hatte aber genug von all dem Zwang und kehrte um Ende Oktober 1813 aus dem Konvikt ins Vaterhaus zurück.



Silhuette von M. von Schwind.
(Original im Besitze von Dr. E. v. Hornbostel in Wien.)



Silhouetten von M. von Schwind.
(Original im Besitze von Dr. E. v. Hornbostel in Wien.)

Lehrjahre.

So sehr sich auch Schubert aus dem Konvikt hinausgesehnt, so hatte er dem Aufenthalt daselbst doch vieles zu danken. Nicht am wenigsten davon bedeutete eine Reihe für sein späteres Leben wichtiger persönlicher Bekanntschaften. Schuberts Mitschüler Spaun, Stadler[19]), Senn[20]) und Holzapfl[21]) sind da als seine Intimsten in erster Linie anzuführen.

Spaun, der schon öfters Genannte, hatte den um neun Jahre jüngeren Schubert sogleich ins Herz geschlossen. Er erkannte wohl alsbald, dass Schuberts „ernstes und wenig freundliches" Wesen einem ungestümen inneren Liebesbedürfnis entsprang, das sich aber ängstlich vor der Welt zu verbergen suchte. Aechter Zuneigung gegenüber taute Schubert jedoch stets auf, wenn auch erst allmählich.[22]) Spaun öffnete er aber bald sein ganzes Herz, und so wie anfänglich die Jünglinge, blieben sich später die Männer innigst zugetan bis zu Schuberts allzufrühem Tode. Wenn irgendwo in Schuberts Leben sich ein Einschlag von Glück zeigt, eine fördernde, hilfreiche Hand im Spiele ist, so trifft man stets auf das Wirken Spauns, des späteren Lottodirektors, der offenbar schon in jungen Jahren wusste, wie schwer ein Mensch, und nun gar ein Künstler, einen „Treffer" macht!



Josef Freiherr von Spaun.
* 11 IX. 1788 in Linz;
† daselbst 25. XI. 1865.
(Nach einer Lithographie von F. Herr photogr. v. E. v. Miller jr. in Wien.)

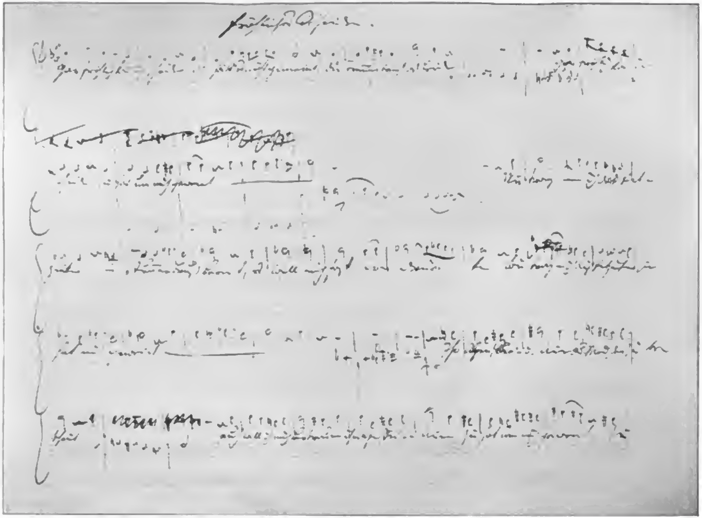
Ein freundlicher Zufall fügte es, dass Spaun Schubert mit dem Dichter von „Leyer und Schwerdt[23]) bekannt machen konnte. „. . . . . . als wir einmal die Oper verliessen begegneten wir Theodor Körner mit dem ich sehr befreundet war. Ich führte ihm den jungen Tonsetzer auf, von dem er schon durch mich gehört hatte. Körner empfing ihn auf das Freundlichste und forderte ihn auf, der Kunst treu zu bleiben, die ihn gewiss beglücken werde. Auf Schubert machte die Begegnung tiefen Eindruck." (Spauns Memoiren.)

Von anderen Freunden Schuberts sind J. C. Wisgrill (gestorben 1851, Dr. und Professor der Medizin), Jos. Kenner (1794—1868, zuletzt Statthaltereirat, auch Dichter; Schubert komponierte mehrere seiner Gedichte) und B. Randhartinger (27. Juli 1802 bis 22. Dezember 1893) zu nennen. Letzterer war zugleich mit Schubert im Konvikt und auch Mitschüler bei Salieri. Von 1862—1866 Hofkapellmeister. Führte während dieser Zeit nicht eine Schubertsche Messe in der Hofkapelle auf, machte sich aber zu Anfang der 60er Jahre durch den ersten Anlauf zu einer korrekten Ausgabe der Schubert'schen Lieder verdient.

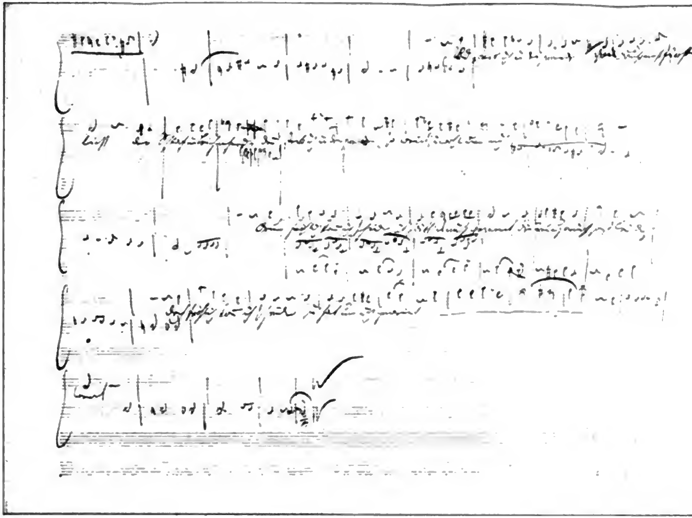
Zwei Mitschüler und persönliche Bekannte Schuberts sind durch ihre sehr divergierenden Lebensläufe interessant. J. Rauscher, den Schubert später bei dem von den Studenten hochverehrten, von der Schulbehörde mit Misstrauen beobachteten Professor Weintridt als jungen Dichter wiedersah, brachte es bis zum Kardinal und Fürst-Erzbischof von Wien. Der andere, Joh. Nestroy (1801 bis 1862), der dramatische Satyriker und Schauspieler, mag den Schalk früh genug hervorgekehrt haben. In dem Studienausweise des Konvikts aus dem Jahre 1813 erscheint neben sonst ziemlich guten Noten in der Rubrik „moribus" eine sicherlich wohlverdiente 2 I[24])

Die Anknüpfung so vieler Beziehungen mit hervorragend begabten Menschen bedeutete für Schubert einen ungewöhnlichen Glücksfall. Aber auch abgesehen von diesem reichen Besitz trat Schubert nicht mit leeren Händen aus dem geistlichen Hause, das ihn durch fünf Jahre beherbergte. Vor allem hatte er sich eine zwar nicht abgeschlossene. aber doch solid begründete humanistische Bildung angeeignet, die sich namentlich in Schuberts literarischem Feinsinn, in, für sein bahnbrechendes Wirken und somit für die Entwicklung der deutschen Lyrik überhaupt bedeutsamer Weise äusserte. — Ferner hatte Schubert als Komponist bereits eine für seine Jahre erstaunliche Reife und — dies ist zum Teile Salieris Verdienst — technische Ausbildung erlangt. Die Uebungen im strengen Satze, dann Kompositionsstudien, die vor allem die Vervollkommnung in der Behandlung der Kunstform zum Ziele hatten (siehe Ges.-Ausg. Serie XX. Nr. 573) brachten Schubert vielleicht weit mehr Bestätigung als Ueberraschung, schärften aber sein Auge und Ohr, machten sein Denken weiter ausschauend, vielseitiger, geschmeidiger. — Im freien Schaffen hatte sich Schubert schon in allen Gattungen der Komposition versucht, hatte Lieder, Chorstücke, zwei- und vierhändige Klaviersachen, Tänze, Streichquartette und eine Symphonie (die erste in D; vollendet 28. Okt. 1813[25]) geschrieben, sich auch in der praktischen Musikübung sowohl als Sänger, Orchesterspieler und Pianist, wie als geistiges Oberhaupt eines Streichquartetts — des väterlichen —, zeitweilig auch des Konviktorchesters, mancherlei Fertigkeiten und Erfahrungen angeeignet, die seine grundlegenden Liechtentaler Eindrücke wesentlich ergänzten, vervollständigten, belebten, vertieften.

Auch politischer Ereignisse, die gewiss nicht ohne Einfluss auf den empfänglichen Geist Schuberts blieben, soll nicht vergessen werden. — Die Besetzung Wiens durch die Franzosen (9. Mai bis 20. Nov. 1809) hatte zur Folge, dass die Orchesterübungen im Konvikt unterbrochen wurden. Für Schubert ein schwerer Schlag und sicher ein hinlänglicher Grund, den Eroberern aus tiefster Seele zu grollen. Wohl auch die Freiheitskriege, der Tod Körners und der Sturz Napoleons erregten den jungen Künstler. Zwei patriotische Lieder „Auf den Sieg der Deutschen" (mit Begleitung von 2 Violinen und Violoncello,



Franz Schubert: Skizze zu dem ungedruckten Liede: „Fröhliches Scheiden".
Autograph im Besitze der „Städtischen Sammlungen" in Wien (Rathaus).
(Photographie von V. Angerer in Wien.)



komponiert 1813) und „Die Befreier Europas“ (16. Mai 1814) sind Zeugnisse dafür[26]) — Jedenfalls vertiefte sich immer mehr die deutsche Gesinnung des Jünglings, verschärfte sich der Gegensatz zu allem „Wälschen“. Um so mehr, als Salieri ihm dringend die Komposition italienischer Stanzen[27]) und dergleichen empfahl, dagegen die immer häufigeren lyrischen Versuche Schubert's in deutscher Sprache verwarf.

Dieser Zug nach Emancipation der deutschen Musik vom wälschen Joche war ein Hauptbestreben der führenden Geister jener Periode. Seb. Bach hatte zwar einst eine ganz eigene deutsche Kunst geschaffen. Zeitverhältnisse, Verkehrsschwierigkeiten und die Unbeholfenheit des damaligen Musikverlages verhinderten aber, dass die Zeitgenossen des gewaltigen Kantors zu wirklichem Verstandnisse seiner Grösse gelangten. Ein folgendes Geschlecht hatte ihn vergessen. Wir besitzen in seinen Werken den unendlichen Reichtum seines Genies, so wie in den Steinkohlen die verschütteten Wälder vergangener Jahrtausende. — Die neapolitanische Schule wurde führend in der deutschen Musik. Mozart, selbst zum grössten Teile in italienischer Schule aufgewachsen, lehnte sich schon gegen die übermütigen Italiener und gegen Italienisches auf und sagte einmal ganz deutlich: „Ich halte es mit den Teutschen!“ Mit der „Entführung“ und der „Zauberflöte“ warf er der wälschen Clique den Fehdehandschuh hin. — Haydn, dem Schubert in seinen ersten Versuchen mehr als allen anderen Meistern nachstrebte, genoss, sowie Schubert, bei einem italienischen Maëstro, bei Porpora, einigen wenigen Unterricht. Nur zwei Gassen weit sind die Häuser entfernt, wo Haydn's und Schubert's Lehrer wohnten[28]) und wo sich die zwei grossen Oesterreicher unter Leitung von Italienern zu deutschen Meistern bildeten. Beethoven (kurze Zeit hindurch ebenfalls Salieris Schüler) erklomm den Gipfel symphonischer Kunst, einer deutschen Spezialität bis auf den heutigen Ta Schubert blieb es vorbehalten, die deutsche Lyrik aus den verschiedenen Anläufen seiner Vorgänger[28a]) zu ungeahnter, von aller Welt beneideter Herrlichkeit



Franz Schubert im 17. Lebensjahre.
(Nach einer Bleistiftzeichnung [vermutlich von Schober] aus dem Besitze des Herrn Rob. Klinkhardt in Leipzig.)

zu entwickeln, den Deutschen zum eignen Wort „die eigne Weis'" zu schenken. Was er damit getan, gehört zum Grössten, was je ein Mensch an Fortschritt geleistet hat.

Ohne Umwege ging es aber vor der Hand noch nicht ab. Schuberts einmal gegen A. Hüttenbrenner[30]) geäusserter Wunsch: „Mich soll der Staat erhalten, ich bin für nichts, als das Komponieren auf die Welt gekommen", blieb ein frommer Wunsch, und der nach dem Verlassen des Konvikts substistenzlose Künstler musste nach einem Broterwerb aussehen. Auf Andringen des Vaters, möglicherweise auch um der Militärkonskription zu entgehen, besuchte Schubert 1813--1814 den Ausbildungskurs für Lehramtskandidaten bei St. Anna in Wien. Im „Verzeichnis der weltlichen Präparanden an der k. k. Normalhauptschule, welche im Jahre 1814, den 19. August, geprüft worden sind", findet sich auch Schubert's Name und das Ergebnis seiner Prüfung. In den meisten Gegenständen erhielt Schubert „gut", dagegen die Klasse „mittelmässig" in Latein, in den Grundsätzen der Unterweisung, in der Religionslehre und in der Rechen-



Das Haus Säulengasse No. 3.
Strassen-Ansicht.
(Photographie v. Eugen v. Miller jr., Wien.)



Das Haus Säulengasse No. 3.
Hof-Ansicht.
(Photographie v. Eugen v. Miller jr., Wien.)

kunst.[31]) Trotz dieser Qualifikation bekam Schubert das Befähigungszeugnis zum Schulgehilfen und trat als Lehrer der A-B-C-Klasse 1814 in die Schule seines Vaters in der Säulengasse ein.[32]) Schubert, dem tausend Gedanken durch den Kopf stürmten, die nach künstlerischer Formung verlangten, war kaum ein sehr geduldiger Lehrer. Die erste Gelegenheit, aus dem Schuljoche zu entkommen, versuchte er zu ergreifen, wenn sie auch keineswegs die ersehnte Freiheit gebracht hätte.

An der Musikschule zu Laibach gelangte im Dezember 1815 eine Lehrerstelle zur Ausschreibung. Schubert bewarb sich im April 1816 um dieselbe. Salieri, den er um eine Empfehlung gebeten, stellte ihm ein ziemlich frostiges derartiges Schriftstück aus und — empfahl hinter seinem Rücken einen Anderen, einen sicheren, Jakob Schaufl.[33]) . . . Schubert blieb also an die Schule gefesselt.

Wann sein Austritt aus dem Lehramte erfolgte, ist nicht ganz bestimmt. Ein Brief Ignaz Schubert's an Franz vom 12. Oktober 1818 enthält die Stelle: „. . . . Du lebst in einer goldenen Freiheit, kannst Deinem musikalischen Genie volle Zügel schiessen lassen . . . .“ Schubert war demnach im Herbst 1818 bereits des Dienstes ledig. Vielleicht bringt das vom Verfasser vor kurzem aufgefundene Fragment eines Dokumentes, einer Eingabe Vater Schubert's an die vorgesetzte Schulbehörde[34]), grössere Bestimmtheit in die Angelegenheit. Das Schriftstück spricht ganz deutlich von vier Dienstjahren. Demnach müsste Schubert von 1814—1818 als Lehrer gewirkt, sodann ein Jahr — also 1818—1819, auf Urlaub verbracht haben, und es hätte, etwa 1819, seitens des Vaters die Absicht bestanden, Franz zum Wiedereintritte in den, ihm verhassten Dienst zu bewegen.[35]) Das Dokument ist zerrissen und sieht fast so aus, als ob es Vater Schubert nach einem „grossen Sturm“ mit dem Sohne zum Teile vertilgt hätte. Das Gesuch wurde übrigens niemals überreicht, und Schubert blieb bis an sein Lebensende ohne feste Anstellung.[36])

Die Zeit von seinem Austritte aus dem Konvikt bis zum Eintritte ins Lehramt benutzte Schubert gewiss zum kleinsten Teile zur Vorbereitung für die Präparandenprüfung. Dafür entwickelte er eine ausgebreitete musikalische Tätigkeit. Gleich in den letzten Monaten des Jahres 1813 schuf er ein Oktett für Blasinstrumente (teilweise erhalten, abgedruckt im Revisions-Berichte der Gesamt-Ausgabe, Serie III), Tanzstücke u. a.

Mit dem Jahre 1814 tritt Schubert in jene etwa vier- bis fünfjährige Periode, in welcher er in den verschiedensten Gattungen der Musik nach Vollendung ringt und mit Riesenschritten der Meisterschaft zueilt. Es kann als gewiss gelten, dass er dabei planmässig verfuhr, dass er wie ein Eroberer von Gebiet zu Gebiet vordrang, um sich eines nach dem andern untertan zu machen. Am frühesten gelang ihm dies in der Lyrik. Ein um 1812 entstandenes Fragment, „Der Geistertanz“, zeigt noch knabenhafte Züge. Schon 1813 sind sie verschwunden, und Schubert's Arbeitssystem, das auf schrittweises Ausmerzen aller Unvollkommenheiten gerichtet ist, steht fest. Nach dem ersten Entwurfe (den er fast immer ganz und in allen Einzelheiten zu Ende führte) pflegte er dasselbe Stück, und zwar meistens gleich, wieder vorzunehmen und alle etwaigen Mängel der ersten Fassung zu beseitigen. Manchmal genügte ihm die so erreichte Form auch noch nicht, und er schrieb dasselbe Stück ein drittes, viertes Mal. Zwei seiner berühmtesten Lieder, der „Erlkönig“ und „Die Forelle“, existieren in vier von einander abweichenden, immer vollendeteren Lesarten. Schiller's „An Emma“ komponierte Schubert 1814 dreimal nach einander.

Die Art, wie Schubert seine Lieder entwarf, möge die hier beigegebene Skizze eines unvollendeten, ungedruckten Liedes, „Fröhliches Scheiden“, vor Augen führen.[37]) Schubert schrieb die Melodie und die, für die harmonische und thematische Gestaltung der Begleitung wichtigsten Stellen mit grösster Schnelligkeit, in ein paar Minuten hin. Sodann schritt er, was er bei „Frhöliches Scheiden“ unterliess, gleich an die Ausarbeitung, so dass das Ganze in einem Zuge angefangen und vollendet wurde. — An der obigen Skizze, wie an dem hier eingefügten Facsimile von „Des Mädchens Klage“, ist zu sehen, dass Schubert im Momente des Schaffens und Schreibens — dies war eins bei ihm — sogleich verschiedene Versionen überdachte, verglich, beurteilte und die beste derselben als Schlussergebnis festhielt. Bei „Des Mädchens Klage“ entschied

er sich sogleich für eine kürzere, konzentriertere Fassung. — Wie schnell und mächtig mag Schubert gearbeitet haben, wie blitzschnell ergänzten sich bei ihm die schwelgendste Phantasie und der schärfste Kunstverstand!

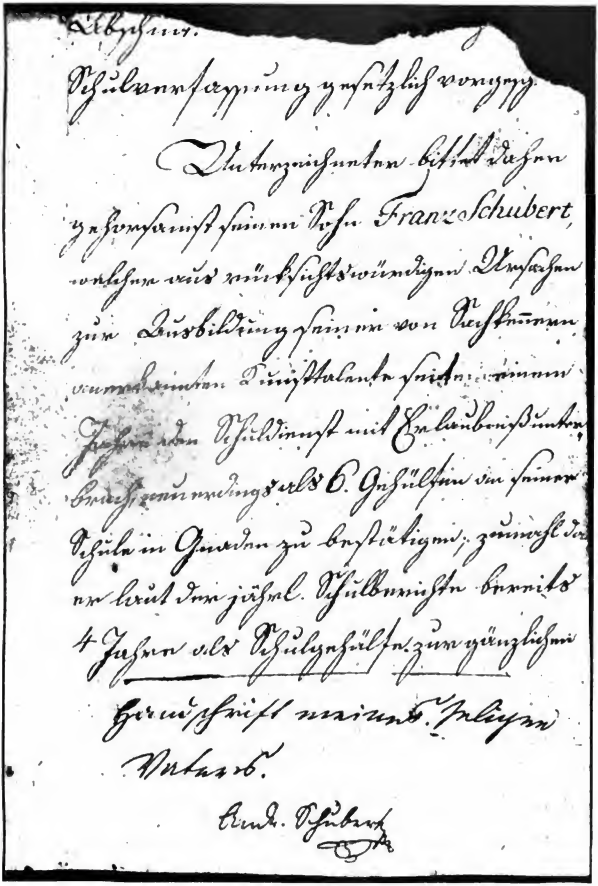
Bemerkenswert und vor allem aus der Gleichzeitigkeit von Inspiration und Schreibarbeit[38]) erklärlich ist die Sorgfalt, Gleichmässigkeit und Genauigkeit von Schuberts flüssiger, von jeder Pedanterie freien Schrift. Unter den zahllosen vorhandenen, zusammen nach Tausenden von Seiten zählenden Autographen von Schubert sucht man fast ganz vergebens nach einer zweifelhaften Note oder nach einem Schreibfehler! Welche Sicherheit, welche Meisterschaft und welcher Bienenfleiss!

Noch im Jahre 1814 gelang Schubert der erste grosse Wurf. Er komponierte am 19. Oktober, als Achtzehnjähriger, Goethes „Gretchen am Spinnrad".[39]) Damit hatte er etwas unerhört Neues, Gewaltiges geschaffen, das erste Stück einer bisher unbekannten Gattung, und mit ihm das moderne deutsche Lied!

Es wäre kurzsichtig, in der Tatsache, dass gerade ein Goethesches Gedicht den jungen Meister zu seinem Hochfluge begeisterte, einen blossen Zufall zu erblicken. — Gewiss hat man den jungen Konviktszöglingen die Dichtungen von Ramler, Uz, Gleim, im besten Falle von Klopstock als den Inbegriff deutscher Poesie gepriesen. Schiller wurde — wenn überhaupt — sicherlich mit sorgfältiger Auswahl vorgenommen; Goethe dürfte zu den verbotenen Früchten gehört haben. Welchen Sturm mag nun die grosse, gewaltige Melodie, die Goethe anstimmte, das bis dahin unerhörte herrliche Deutsch, das in seinen und Schillers Dichtungen zum ersten Mal jubelnd erklang, in der Seele Schuberts entfacht haben! Es wurde ihm, namentlich durch Goethe, eine Erleuchtung, eine Offenbarung, so dass er weit mehr als der Olympier selbst erkannte, welch' überwältigenden Ausdrucks, welch' musikalischer Steigerung diese Dichtungen fähig seien, und — wie getrieben von seinem Dämon — Töne und Laute fand, wie noch niemand vor ihm.

Ohne Goethe, ohne den von diesem ausgehenden mächtigen Aufschwung der Dichtkunst um die Wende des Jahrhunderts wäre Schuberts lyrisches Lebenswerk nicht denkbar, nicht erklärlich. Dies Lebenswerk, so genial es auch mit „Gretchen am Spinnrad" einsetzte, brauchte dennoch seine Zeit, um so herrlich in allen Teilen heranzureifen, wie wir es nunmehr kennen und bewundern.

Im Jahre 1814 schrieb Schubert — zu sehr mit anderen Arbeiten beschäftigt — nur noch wenige Lieder. Das nächste Jahr — 1815 — war eines de wichtigsten für Schubert als Lyriker. Die in diesem Jahre entstandenen 144 Lieder füllen zwei ansehnliche Bände der Gesamt-Ausgabe. Da eine Anzahl unter den 144 Stücken in mehreren Fassungen — eines sogar in vieren — sich vorfindet, so vermehrt sich die Zahl noch um etwa 20 Nummern. Dieses Jahr 1815 kann, besonders in seiner zweiten Hälfte, als „lyrische Experimentierzeit" Schuberts angesehen werden. Er suchte da volle Herrschaft über das Technische zu gewinnen und scheute selbst Formalistisches nicht, um die Form meistern zu lernen. Die Früchte der darauf bezüglichen Bestrebungen stehen, der Natur der Sache gemäss, in poetischer Beziehung oft nicht besonders hoch; aber man kann an den Arbeiten sehen, wie Schubert von Monat zu Monat immer gewandter, freier, kühner wird. Schon zeigen sich — gerade um 1815 und 1816 — häufiger echt Schubertsche Eigentümlichkeiten in Melodie, Harmonie und Begleitungsformen. In den beiden Liedern „Schwangesang" und



Gesuch Franz Schuberts, des Vaters, um Wiederanstellung seines Sohnes Franz.

Echtheits-Attest von der Hand Andr. Schuberts.

Original-Photographie nach dem im Besitze von Fr. A. Siegmund in Wien befindlichen Fragment.)

„Luisens Antwort" (III. Band No. 165 und 166) klingen Töne der „Winterreise" entfernt an, in „Skolie" (No. 154) ist die Melodik des berühmten „In Grün will ich mich kleiden" unverkennbar vorausgeahnt, in „Daphne am Bach" (V. Bd. No. 209) blitzt die quellfrische „Forelle" auf, das schöne „Nur wer die Sehnsucht kennt" (aus op. 62) ist deutlich in dem Liede „Ins stille Land" (No. 201) vorgebildet. — Wie rasch aber das Genie in Schubert emporwuchs, ist daraus zu ersehen, dass er, neben so manchem Minderwertigen, Minderfertigen, Prachtstücke, wie „Nähe des Geliebten", die Ossianischen Gesänge und den „Erlkönig" (1815) schrieb.

Von der Produktivität Schuberts kann man sich einen Begriff machen, wenn man aus den den Liedern beigefügten Kompositionsdaten erfährt, dass der Meister z. B. am 15. Oktober 1815 acht Lieder, vier Tage später, am 19. Oktober, deren sieben schrieb. Bei dieser massenhaften Produktion ist trotzdem keine Spur von Flüchtigkeit oder gar Oberflächlichkeit zu bemerken. Schubert ist immer mit ganzer Seele, oder doch mit ganzer Kraft, mit glühendem Eifer am Werke. Das einzige, was hie und da auf die Gleichzeitigkeit der Entstehung hinweist, sind ähnliche Tonfälle in der Melodie, ähnliche Rhythmen in der Oberstimme, ähnliche Begleitungsformen und die Gleichheit der Tonart. Die Nummern 221 bis inklus. 227, dann 228, 233 und 234 (in der zweiten Hälfte Mai und Anfang Juni 1816 entstanden) gehen alle aus E-dur, und haben ausserdem No. 222, 223, 224 und 226 denselben Anfangsrhythmus; ein andermal überwiegt in mehreren, nacheinander geschriebenen Stücken der $^2/_4$- oder $^6/_8$-Takt, wieder ein anderes Mal — so besonders um Anfang 1817 — dominieren hornfanfarenartige Gänge in der Begleitung. Auch der lebhafteste, originellste Geist besitzt ein gewisses Beharrungsvermögen.

Schuf Schubert meistens gleichsam plötzlich, so rang er sich bei einzelnen Stücken, trotz aller Genialität, trotz aller eminenten Geschicklichkeit, erst nach und nach bis zu jenem Ideal durch, das er als musikalische Neuform einer Dichtung in seiner Seele trug. Die Lieder aus Goethes „Wilhelm Meister" bieten hierfür merkwürdige Beispiele. Bereits 1815, gegen Ende seiner „Experimentierzeit", schreibt er in zwei Fassungen das Lied „Nur wer die Sehnsucht kennt" nieder, das erst 1827 in op. 62 (Gesänge aus „Wilhelm Meister") seine letzte Form erhält; für die als op. 12 erschienenen „Gesänge des Harfners" machte er — unter steter Beibehaltung der für die vorwaltende Stimmung besonders charakteristischen Tonart A-moll — eine Anzahl von Vorstudien (No. 254 bis 257 der Gesamt-Ausgabe), deren Endziel erst in der gedruckten Fassung erreicht ist.

Im ganzen scheint Schubert zu Anfang 1816 sich seiner Meisterschaft voll bewusst worden zu sein. Die zweiten und dritten Versionen werden von da an seltener — hören freilich selbst in den letzten Jahren, 1827 und 1828, nicht ganz auf —, immer rascher folgt der Eingebung die reife Tat, immer zahlreicher werden die Meisterwerke, deren Fülle erst durch die Gesamt-Ausgabe lückenlos zu übersehen ist.[40])

Nach einem Worte Schumanns hätte Schubert, dieser „fleissigste Künstler", dieser „Musikmensch der neuesten Zeit vor Allem", „nach und nach wohl die ganze deutsche Literatur in Musik gesetzt". Man meinte eine Zeitlang, er habe ziemlich wahllos zugegriffen und, von seinem Genie gedrängt, die Verse genommen, wo und wie sie sich ihm darboten. Nichts von alledem ist richtig. Schubert suchte sich seine Gedichte mit feinstem Geschmack aus, liess aus

ästhetischen Gründen dort und da Strophen weg (so z. B. die philisterhaft moralisierende Schlussstrophe von Schuberts „Forelle"), milderte oder verstärkte einzelne Ausdrücke und brachte, wo er in Versen oder Reimen geändert hatte, mit geschickter Hand wieder die sprachliche Form ins Reine. Im ganzen hat er Gedichte von 85 Dichtern komponiert, und die Zahl der Lieder, die auf jeden derselben entfallen, zeigen deutlich genug, ein wie tiefes Verständnis er für den Wert literarischer Produkte besass. Goethe ist mit 72, Schiller mit 46, Wilhelm Müller mit 44, Matthisson mit 28, Hölty mit 23, Kosegarten mit 22, Fr. v. Schlegel mit 16, Körner mit 13, Claudius mit 12, Ossian mit 9, H. Heine — der eben erst auf dem Plan erschien — mit 6 Gedichten vertreten. Von den ihm persönlich nahestehenden Dichtern hat Schubert nur Mayerhofer bevorzugt.[41]) Von diesem komponierte er 46 Gedichte (und eine Aeschylos-Uebersetzung); merkwürdigerweise das letzte gerade im Jahre 1824, da die Dichtungen zum ersten Male im Buchhandel erschienen. Weiterhin erscheinen Schober mit 12, J. G. Seidl mit 11, K. G. v. Leitner mit 8 Gedichten, die übrigen Freunde und Bekannten, Bauernfeld, Grillparzer, Castelli, Bernard, Deinhardtstein, Hell, Kalchberg, Spaun u. a., ja sogar der zudringliche Blaustrumpf Chezy, mit dem Schubert doch 1823 in Wien verkehrte, brachten es nicht über eine Nummer. Grillparzer ausgenommen, hatte keiner der Genannten als Lyriker besondere Geltung. Schubert erkannte das schon damals, trotz freundschaftlicher persönlicher Beziehungen. Diejenigen, die bisher der Ansicht waren, Schubert wäre ein fideler Kumpan gewesen, der in guter Laune Gefälligkeits-Kompositionen lieferte, werden diese Meinung nach obigem Register leicht rektifizieren können. Auffallend ist, dass Schubert von Uhland (dessen Dichtungen doch bereits 1815 erschienen) nur ein Gedicht, „Frühlingsglaube", und auch das erst 1822, komponierte.

Das Bewunderungswürdigste in dem Verhältnis Schuberts zu seinen Dichtern[41a]) ist die Tatsache, dass er für jeden derselben einen eigenen, bezeichnenden Ton fand. Die Lieder auf Goethesche, Heinesche, Müllersche, Mayerhofersche, Pyrkersche, Ossianische Texte unterscheiden sich in so wesentlichem von einander, dass der genauere Kenner, ohne die Worte zu sehen, fast mit Bestimmtheit auf den Dichter rückzuschliessen vermag. Als eine Eigentümlichkeit der Schaffensweise Schuberts ist es zu erkennen, dass er meistens knapp nacheinander Gedichte desselben Autors und oftmals in derselben Reihenfolge komponierte, wie sie in der Gedicht-Ausgabe aufeinander folgen. So fällt ihm im April 1814 ein Band Matthisson in die Hände, und er komponiert — nur durch ein Schillersches Gedicht unterbrochen — 13 Gedichte des Genannten. Im Juli 1815 hat es ihm Kosegarten angetan, von dem er eine ganze Reihe in Musik setzt. Die Dichter der Freiheitskriege, Körner, Fellinger usw., erscheinen — als wären sie dem Komponisten durch die politischen Ereignisse gerade in dieser Zeit näher gerückt — vor allem im Jahre 1815; nur 1818 tritt Körner nochmals mit einem Liede auf. Die Bardenpoesie, vertreten durch Klopstock und Ossian, hat den Wiener Meister 1815—1817 beschäftigt. Von 1818, also gerade von dem Jahre an, wo der Ossian-Streit (bis 1829) ruhte, hat Schubert nichts derartiges mehr komponiert. Die Romantiker Salis, Schlegel, Fouqué haben ihm 1815 bis etwa 1822 angezogen. E. Schulze erscheint mit 9 Liedern nur 1826, L. Tieck gar nicht. Immer wieder greift Schubert zu Goethe (bis 1826) und Schiller (bis 1823). Der letzte Lyriker, der ihn fesselte, war Heine. Die 6 Gedichte desselben, die Schubert komponierte, stehen im „Schwanen-

gesang", der bekanntlich nach Schuberts Tode erschien. Ein einziges Mal hat Schubert auch ein eigenes Gedicht in Musik gesetzt: „Abschied von einem Freunde" (24. August 1817, der Freund war Schober, der damals nach Schweden abreiste); er schrieb es in ein „Stammbuch".

So vielseitig sich Schubert in der Litteratur seiner Zeit umsah, so vielerlei lyrische Formen hat er sich zu unterwerfen versucht. Und das nicht etwa äusserlich und unter Zerpflückung der Charakteristika der Versformen oder durch Zwangsmassregeln in der Deklamation. Er hat Sonette (nach Petrarca und Dante), Hexameter („Heimweh" und „Allmacht" von Lad. Pyrker), Distichen („Der Jüngling am Bach" von Salis), sapphische Strophen („Adelaïde" von Matthisson und „Furcht der Geliebten" von Klopstock), asklepiadeische Strophen („Die Mainacht" von Hölty), alkäische Strophen („An die Apfelbäume, wo ich Julien erblickte" von Hölty), Terzinen („Der Zwerg" von Collin) und sogar ein Ghasel („Sei mir gegrüsst" von Rückert) komponiert, ohne dem Wort Gewalt anzutun, ohne die Schönheit und Freiheit der Musik auch nur einen Augenblick zu beeinträchtigen. Wer es aus den unzähligen, weltbekannten Liedern Schuberts nicht ohnehin wissen sollte, braucht nur in den ersten Bänden der Gesamt-Ausgabe ein paar Beispiele von Liedern mit mehreren Versionen durchzugehen, um zu bemerken, wie Schubert, abgesehen von der tiefsten Erfassung des poetischen Inhalts, abgesehen davon, dass er „für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände" den erschöpfendsten Ausdruck findet, allen Eigenheiten eines Metrums bis in seine letzten Feinheiten nachgeht und nicht aufhört, bis er das Gedicht ebenso genau wie zwanglos in das Material seiner Kunst, der Musik, übertragen hat.

So genau er bei diesen, vornehmlich den Entwurf im ganzen betreffenden Punkten vorging, so gewissenhaft führte er die sogenannte „Begleitung" aus. Schon in sehr frühen Versuchen kann man bemerken, dass er sowohl auf das poetisch und malerisch Bezeichnende derselben in höchstem Grade aufmerksam war, oft genug eine in symphonischem Sinne thematische Durchbildung derselben zur Anwendung brachte, als auch noch den Klaviersatz in einer ganz charakteristischen, auf seine eigene Klaviertechnik zurückzuführenden Art behandelte. Ohne den Vorgang der grossen Symphoniker, ohne Beethovens Klaviersonaten, vor allem aber ohne Schuberts eigene Tätigkeit als Instrumentalkomponist und als hochorigineller Meister des Klaviersatzes wäre sie nicht entstanden. Bei Schubertschen Liedern ist der Klavierpart eins mit dem Gesang, ergänzt, erklärt, beleuchtet die Stimmung des Ganzen und folgt, ohne je kleinlich zu werden oder das streng Organische eines Gebildes zu stören, illustrierend, malend Schritt für Schritt den Einzelheiten der Dichtung.

Durch all' diese Neuerungen hatte sich der Begriff „Lied" unendlich erweitert, ja grundsätzlich geändert. Es zeigt von einer merkwürdigen Vorurteilsfreiheit von Schuberts Zeitgenossen, dass sie den „neuen Mann" so begeistert willkommen hiessen und ihn als einen Grossen auf dem Gebiete der Lyrik — sie kannten ihn ja fast nur auf diesem — priesen und verehrten. — —

Eine Schar begeisterter Freunde — etliche Uebelwollende nannten sie die „Schubertianer" — war bemüht, einerseits ihr bereits volles Verständnis des jungen Meisters in immer weitere Kreise zu tragen, andererseits Schubert in seinem Schaffen, in der Erweiterung und Vertiefung seiner allgemeinen Bildung, seiner Kenntnis von Welt und Menschen zu fördern, gegebenenfalls auch materiell beizustehen. Unter diesen waren es zwei, die ein günstiger Zufall gerade in

der Zeit von Schuberts stürmischester Entwicklung diesem nahebrachte und die ebenso grossen als wohltätigen Einfluss auf ihn gewannen, die Dichter Joh. Mayrhofer und Franz von Schober.

Mayrhofer (auch Mayerhofer geschrieben), 3. November 1787 in Stadt Steyr (Ober-Oesterr.) geboren, begann seine Studien in Linz, trat dann als Kleriker in das Stift St. Florian, wo er drei Jahre blieb und vornehmlich alte Literatur studierte. Plötzlich verliess er das Stift, wurde Jurist, gab in Wien (1817 und 18) mit Spaun, Kenner, Ottenwaldt u. a. eine Zeitschrift („Beiträge zur Bildung für Jünglinge“) heraus, beteiligte sich an den „Oesterr. Jahrbüchern“ und Hormayrs Archiv, und trat endlich als — Bücherrevisor bei der k. k. Zensurbehörde in den Staatsdienst. . . Ein wahrer Hohn für einen literarisch so begabten und hochstrebenden Mann! Mayrhofer fühlte tief und brennend das Traurige seines „Berufes“. Bauernfeld schildert in seinem Gedichte „Ein Wiener Zensor“ einen, nach einem Gastmahl stattgehabten wilden Ausbruch jenes latenten inneren Konflikts:

„Alle Fehler der Regierung
setzt' er auseinander logisch,
immer feuriger die Rede
ward, zuletzt wild demagogisch —
dass er aufsprang so vom Tische
und mit Worten, kecken, dreisten,
nur von Freiheit sprach und Volkstum,
schäumend, mit geballten Fäusten, . . .“

Mayrhofers von jeher düsteres Wesen — „ernst war seine Miene, steinern, niemals lächelt' oder scherzt' er“, sagt Bauernfeld — ging endlich in unverkennbare Gemütskrankheit über. Am 5. Februar 1836 stürzte er sich in einem Anfalle von Schwermut aus dem obersten Stockwerke des Amtsgebäudes auf das Strassenpflaster herab und starb nach vierzig qualvollen Stunden.

Die Annäherung zwischen Schubert und Mayrhofer vermittelte der immer zugunsten des jungen Meisters tätige Spaun, der „Landsmann und älteste Freund“ Mayrhofers. Er hatte Schubert Mayrhofers Gedicht „Am See“ zur Komposition übergeben; dieser schrieb am 7. Dezember 1814 die Musik dazu, und kurz darauf „betrat Schubert“ — wie Mayrhofer selbst berichtet — „an des Freundes Hand das Zimmer“ des Dichters, eine düstere, niedere Stube in der Wipplingerstrasse.[42])

„Mayrhofer besass“ — so berichtet Spaun — „ein ausgezeichnet feines Gehör und grosse Liebe für Musik. Als Mayrhofer einige Lieder von Schubert gehört hatte, machte er mir Vorwürfe darüber, dass ich ihm Schuberts Talent viel zu wenig gerühmt hatte. Mayrhofer sang und pfiff den ganzen Tag Schubertsche Lieder, und Dichter und Tonsetzer waren bald die besten Freunde.“

Vielleicht war es — ausser der gleichen Begeisterung für Literarisches, namentlich für den von Beiden schwärmerisch geliebten Goethe — gerade das viele Gegensätzliche, was Dichter und Musiker aneinander fesselte. Schubert lebensfreudig, überströmend, in seinem künstlerischen Berufe wonnevoll aufgehend, Mayrhofer trübsinnig, verschlossen und — Bücherrevisor, trotz aller Ideale, trotz einer vulkanisch aufwallenden Seele. Vorerst war beiderseits nur Gewinn. Schubert hatte an dem hochgebildeten und überdies älteren Mayrhofer einen erfahrenen Führer und Berater in literarischen Dingen. Mayrhofer, tieffühlend und begeisterungsfähig, mag in Schuberts Wesen wie in ein gelobtes



Verkleinerte Wiedergabe aus „Brahms-Phantasie“.
Verlag der Hofkunsthandlung Amsler & Ruthardt, Berlin.

der Zeit von Schuberts stürmischester Entwicklung diesen [illegible] ebenso grossen als wohltätigen Einfluss auf ihn gewan[illegible] Mayrhofer und Franz von Schober.

Mayrhofer (auch Mayerhofer geschrieben), 3. Nove[illegible] Steyr (Ober-Oesterr.) geboren, begann seine Studien in [illegible] Kleriker in das Stift St. Florian, wo er drei Jahre blieb [illegible] [illegible] studierte. Plötzlich verliess er das Stift, wur[illegible] [illegible] mit Spaun, Kenner, Ottenwaldt u. a. ein[illegible] [illegible] für Jünglinge" heraus, beteiligte sich an der [illegible] [illegible] und trat endlich als [illegible] Bücherre[illegible] [illegible] Ein wahrer Hohn für [illegible] [illegible] Mann! Mayrhofer fühlte [illegible] [illegible] seines Berufes". Bauernfeld schildert in seinem [illegible] [illegible] einen, nach einem Gastmahl stattgehabten w[illegible] [illegible] Konflikts:

„Wie [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] —
[illegible] Teche
[illegible] kecken, [illegible]
[illegible] sprach [illegible] Volkstum,
[illegible] gehalten [illegible]"

[illegible] [illegible]teres Wesen — [illegible]nst war [illegible] [illegible]", sagt Bauernfeld — [illegible] [illegible] Am 5. Februar 18[illegible] [illegible] [illegible] obersten Stockwerke [illegible] [illegible] starb nach [illegible] [illegible] Schubert und Mayrhofer [illegible] [illegible] Meisters tätige Spaun, der [illegible] [illegible] Schubert Mayrhofers [illegible] [illegible] Dezember [illegible] [illegible] „betrat Sch[illegible] Mayrhofer se[illegible] [illegible] und das Zimmer [illegible] eine düst[illegible] [illegible]asse.[12])

[illegible]gesass" — so berichtet [illegible] [illegible] Liebe für Musik. [illegible] einige [illegible] [illegible] nur Vorwürfe, dass [illegible] viel zu [illegible] Mayrhofer [illegible] pfiff den [illegible] [illegible]ter und Tonse[illegible] [illegible] die [illegible] [illegible] der [illegible] [illegible] [illegible] sein [illegible] [illegible]zlich [illegible] über[illegible] [illegible] [illegible] Bücherre[illegible] [illegible] Seele. Vorerst w[illegible] [illegible] hatte [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] Dingen. [illegible] [illegible] Schuberts Wesen wie



MAX KLINGER, DER TOD UND DAS MÄDCHEN.

Verkleinerte Wiedergabe aus „Brahms-Phantasie".
Verlag der Hofkunsthandlung Amsler & Ruthardt, Berlin.

Land geblickt haben. Der Verbitterte, an den Menschen und deren Tun Verzweifelnde taute auf und begann wieder eifrig zu schaffen.[43]) Nebst vielen Gedichten sind die für Schubert geschriebenen Operntexte „Adrast“ und „die Freunde von Salamanka“ sichtbare Früchte dieser Freundschaft, die so intim wurde, dass Mayrhofer durch zwei Jahre den Tondichter in seinem bescheidenen Zimmer beherbergte. Während Mayrhofer im Bureau die neueste Literatur kastrierte, schuf Schubert neues um neues. „Mayrhofer und ich schwelgten jeden Abend in der Mitteilung dessen, was Schubert den Tag über gemacht hatte. Er war ungemein fleissig, und die Melodien strömten nur aus ihm.“, sagt Spaun.

Nach mehreren Jahren trat zwischen Schubert und Mayrhofer eine gewisse Spannung ein. Die Schrullen Mayrhofers nahmen nach und nach den Verkehr erschwerendere Formen an, seine Scherze gingen meist in Streit über, die räumlichen Entfernungen in Wien und (wie Mayrhofer sagte) „geänderte Lebensanschauungen“ lockerten — wahrscheinlich um 1824 — die früher so innigen Beziehungen. Schuberts Tod hat Mayrhofer aber dennoch tief und schmerzlich getroffen; sein Gedicht „Nachgefühl an Franz Schubert“ gibt Kunde davon.

Neben diesem Sonderling im derberen, volkstümlicheren Sinne trat, wie eine Ergänzung desselben, der aristokratische Sonderling, der feine, weltmännische Franz von Schober in Schuberts Leben. Er war am 17. Mai 1796 (nach anderen 1798) in Torup bei Malmö in Schweden geboren; durch seine Mutter, eine geborene Derffel aus Wien, stand er mit österreichischen Familien in Beziehung; trat 1808 in das Stiftsgymnasium in Kremsmünster und kam Oktober 1815 nach Wien. Mehrere Lieder Schuberts, die er bei Spaun in Linz mit höchstem Interesse gesehen hatte, machten ihn begierig, den jungen Künstler kennen zu lernen. Spaun führte die Beiden zusammen. Eine lebenslange, innige Freundschaft war die Folge.



Franz von Schober.
* 17. V. 1798 z. Torup i. Schweden; † 13. VIII. 1882 in Dresden.
(Nach einer Originalzeichnung von Kupelwieser.)

Schober, damals ein wohlhabender Mann, gewährte dem oftmals in Bedrängnis lebenden Tondichter Jahre hindurch Obdach. Bereits 1816 soll Schubert bei dem freigebigen Freunde gewohnt haben, jedenfalls hielt er sich 1821 bis 1823 und 1827 bis September 1828 bei ihm auf. Eine Unterbrechung des persönlichen Verkehrs trat nur ein, als Schober die Jahre 1817—1818, 1824 und 1825 in Schweden und Deutschland zubrachte. Juli 1825 kehrte Schober nach Wien zurück. Bauernfeld sagt von ihm: „Er hat“ — da sind wohl die Jahre 1824 und 1825 gemeint — „ein abenteuerliches Leben geführt, war eine zeitlang Schauspieler à la Wilhelm Meister. Ist Weltmann, besitzt grosse Suada und Dialektik . . . .“ — Anfang der dreissiger Jahre ging Schober nach Ungarn, kehrte 1833 nach Wien zurück, machte dann grössere Reisen — unter andern 1841—1847 mit Liszt — und wurde später Legationsrat in Weimar. Als solcher vermittelte er die Ausschmückung der Wartburg durch seinen Jugendfreund M. von Schwind — der übrigens in seinen Briefen stets etwas an Schober auszusetzen findet, — siedelte 1843 nach Weimar, 1856 nach Dresden über, wo er am 13. August 1882 starb.[44])

Schober, ein begabter Dichter und geschickter Zeichner, dabei von umfassender Bildung und vornehmen Umgangsformen, gewann im Fluge das Herz des von ihm sowohl künstlerisch wie persönlich gleich warm verehrten Schubert,

der die ihm entgegengebrachten Empfindungen in derselben Weise erwiderte. Dem poetischen Talente des Freundes erwies Schubert durch seine Komposition von fünfzehn seiner Gedichte hohe Ehre. Auch einen aus Schobers Feder stammenden Operntext, „Alphonso und Estrella", setzte er (1821) in Musik, die elfte seiner Arbeiten für das Theater, das ihn zeitlebens leidenschaftlich anzog, ohne ihm auch nur einen wirklichen Erfolg gebracht zu haben.

Ein gut Teil der Tätigkeit Schuberts im Jahre 1815 galt der dramatischen Komposition. Es entstanden in rascher Folge die Operette „Der vierjährige Posten" (komponiert im Mai, nach Th. Körners Text; Gesamt-Ausgabe, Serie XV, No. 2)[45], das Singspiel „Fernando"[46] (im Juli, nach A. Stadler's Dichtung geschrieben; Gesamt-Ausgabe Serie XV, No. 3), Goethes „Claudine von Villa Bella"[47] (es ist nur der am 5. August beendete 1. Akt vorhanden; Gesamt-Ausgabe Serie XV, No. 11), „Die Freunde von Salamanka" (zweiaktiges Singspiel, Text von Mayrhofer, komponiert im Dezember 1815; Gesamt-Ausgabe Serie XV, No. 4), „Adrast" (Text von Mayrhofer, vorhanden sind sieben Nummern; Gesamt-Ausgabe Serie XV, No. 14) und „Der Spiegelritter" (Text von Aug. von Kotzebue, vorhanden sind sieben Nummern, von denen zwei nicht vollendet; Gesamt-Ausgabe Serie XV, No. 12).



„Fr. Schubert's Zimmer v. M. v. Schwind."
(Diese Worte von Schwind's Hand stehen auf der Rückseite der im Besitze Ihrer Exzellenz der Frau Marie Dumba in Wien befindlichen, im „Schubertzimmer" der Stadt Wien (Rathaus) ausgestellten Original-Federzeichnung von M. v. Schwind. Auf dem Notenhefte rechts 18 M. S. 22. — Schubert wohnte 1822 bei Schober im „Blauen Igel", Wien, Tuchlauben.
(Photographie von V. Angerer, Wien.)

Im Jahre 1816 schrieb Schubert „Die Bürgschaft" (Textdichter unbekannt; vorhanden sind der ganze 1. Akt, fünf Nummern des zweiten und zwei des dritten Aufzuges). Ein Singspiel, „Die Minnesänger", das Schubert in dieser Zeit — wahrscheinlich nach dem Kotzebue'schen Texte — komponierte, ist total verschollen.

Unter diesen Versuchen, die Schubert — ohne viel nach dem literarischen Werte und der Bühnentauglichkeit der Textbücher zu fragen, oder in der Sucht nach Arbeit ihre Mängel übersehend, getrieben von dem heissen Verlangen, es in der dramatischen Musik zur Meisterschaft zu bringen, in enormer Schnelligkeit hinschrieb, ragt „Adrast" nicht unbedeutend hervor. Mayrhofers Dichtung stand, schon in der Sprache, im Ausdruck, hoch über dem seichten Zeug, das Schubert sonst in die Hände gefallen war, und regte ihn sichtlich zur Vertiefung in seinen Stoff an. So kam es, dass er da nicht nur rasch und flüssig forterfand, sondern sichtlich bestrebt war, den Ton der Dichtung zu treffen und festzuhalten, die Personen des Stückes zu charakterisieren. Die Bass-Arie „O Zeus" mit ihrem eigentümlich düsteren Kolorit (Violen und Celli) und gar vieles andere in der Partitur zeigt eine liebevoll gestaltende Hand und offenbare Freude an der Arbeit. — In dem „Bürgschaft"-Fragmente sind der höchst originelle Anfangschor und das Soloquartett der vier Räuber (F-Dur) erwähnenswert.

Gehören die Schubert'schen Bühnenwerke aus dieser Zeit auch nur stellenweise unter die bedeutenden Schöpfungen des Meisters, und ist es keineswegs zu verwundern, dass weder die Theater seiner noch unserer Zeit nach

denselben langten, so ist doch sehr zu bedauern, dass Konzertvereine, Opernschulen an Konservatorien, Dilettantentheater und ähnl. diese gesangvollen und keineswegs sehr schwierigen Sachen so ganz unbeachtet lassen.

Schubert hat die bittere Erfahrung, dass er keines von seinen so rasch und zahlreich entstandenen Bühnenwerken an das Licht der Lampen bringen konnte, dennoch nicht abgehalten, sich auch in Zukunft der dramatischen Komposition zuzuwenden; für eine Zeitlang zog er sich aber von dem heiklen Felde zurück und schuf um so eifriger auf anderen Gebieten der Musik, vor allem: Messen, Symphonien, Streichquartette, Klaviersonaten und dergleichen.

Die Komposition von Kirchenmusik war für Schubert keineswegs eine rein künstlerische Angelegenheit. Hüttenbrenner sagt in seinen „Bruchstücken", dass Schubert ein frommes Gemüt hatte und fest an Gott und die Unsterblichkeit glaubte, dass er zurzeit, da er Mangel litt, den Mut niemals verlor und, wenn er mehr besass, als er bedurfte, gern anderen mitteilte, die ihn um milde Gaben ansprachen. Zu dieser wahren Religiosität kam bei Schubert noch der durch Herkunft, Erziehung und Beruf vermittelte engere Verkehr mit der Kirche, ihren Dienern, ihrem Kult. — So gab die Feier des hundertjährigen Jubiläums der Pfarrkirche in Liechtenthal (16. Oktober 1814) den äusseren Anlass zur Entstehung von Schuberts erster Messe in F-Dur. (Gesamt-Ausgabe Serie 13, No. 1.) Schubert schrieb dieses klangschöne, durchaus reife Werk in der kurzen Zeit vom 17. Mai bis 22. Juli 1814, kopierte sämtliche Chor- und Orchesterstimmen selbst (Prim- und Sekund-Violinen je dreifach, Bassstimmen doppelt), und dirigierte am Festtage die erste Aufführung.[48])

Die Messe dürfte — nach Mandyczewskis Vermutung — nicht skizziert, sondern gleich in Partitur geschrieben worden sein. Von den unter diesen Umständen begreiflicherweise ziemlich zahlreichen, im Manuskripte vorhandenen Korrekturen ist die merkwürdigste jene des Quoniam und der anschliessenden Fuge „Cum santo spirito", in welcher Schubert bereits bis zum 35. Takte vorgerückt war, als er sich entschloss, das Ganze — im $^3/_4$-Takte beginnend — im geraden Takt zu komponieren. Er durchstrich und überklebte das Vorhandene und schrieb das Quoniam im $^4/_4$-, die Fuge im $^2/_4$-Takt; alles Wesentliche der Komposition blieb, nur die Notenwerte wurden geändert.[49])
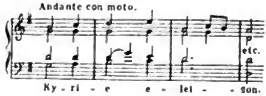
Infolge der Aufführung der F-Messe, die übrigens bald in der Augustinerkirche zur Wiederholung gelangte, war der Schulgehilfe Fr. Schubert „auf dem Grund" ein berühmter Mann geworden, und wohl auch Fernerstehenden mag die Bedeutung des aufgehenden Sterns zur Erkenntnis gekommen sein. Salieri umarmte Schubert nach der Aufführung und sagte: „Franz, du bist mein Schüler, der mir noch viele Ehre machen wird"; Vater Schubert schenkte dem genialen Sohne ein fünfoktaviges Klavier, das diesen sicherlich zu fleissigem Spiel und in weiterer Folge zur Pflege der Klavierkomposition anregte. —

So völlig frei Schubert auch von jeglicher Komponisteneitelkeit, von jeder Rücksichtnahme auf äusseren Erfolg war, so hatte ihm der Umstand, anlässlich der Mess-Aufführung einmal beachtet worden zu sein, dennoch Freude bereitet. Schon im nächsten Frühjahre schrieb er (in den Tagen vom 2. bis zum 7. März 1815) eine zweite Messe, jene in G, sein erstes Meisterwerk grösseren Stils. Ausser der Gelegenheit, sein neues Werk bald zu hören, war ihm die Möglichkeit, seinem Lehrer Holzer eine Freude zu bereiten, ein Sporn zur Arbeit. Wie ein Jugendfreund Schuberts — Doppler — mitteilte, hat Schubert die zweite Messe ausdrücklich für den Liechtenthaler Pfarrchor, „in-
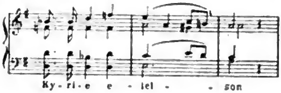
sonderheit für jene musikalischen Jugendfreunde, geschrieben, die ebenfalls Schüler des Regenschori Holzer gewesen waren.“

Die Messe war in ihrer ursprünglichen Gestalt nur für Soli, Chor, Streicher und Orgel geschrieben.[50])

Das „Kyrie“ beginnt mit einem sanften, von langsamen Geigenfiguren umzogenen Gesange:



Es klingt vertrauensvoll wie die Rede eines Kindes zum Vater. Nach dem echt Schubertschen Uebergang[51])
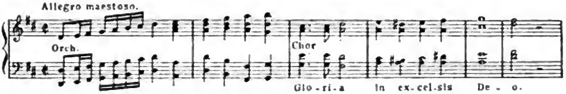


schlägt das im A-moll stehende Sopran-Solo
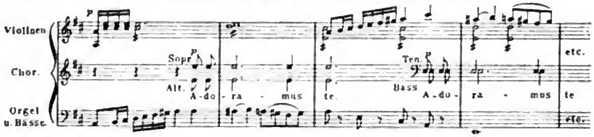


schmerzlichere Töne an, denen noch wehmütigere folgen, sobald der Chor dazu tritt und die Geigen, wie flehend, in die Höhe steigen, um wieder demütg herabzusinken in dem ebenso einfach als wundervoll schön eingeleiteten Uebergang zum Kyrie, das, ähnlich wie zu Anfang, wiederholt wird. —
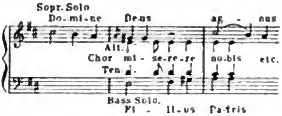
Kräftig setzt das „Gloria“ ein:
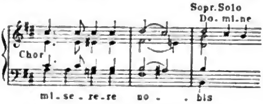


wendet sich nach der Dominante, auf welcher das leise gehauchte



folgt. — Wie von plötzlich hereinbrechendem Licht umflossen, erscheinen die Worte „Domine deus“ in Fis-dur ff.; der Satz wendet nach der Dominante von A, in welcher Tonart sodann ein Sätzchen erscheint, in dem sich das Sopran- und das Bass-Solo in der Gegenbewe ung antworten
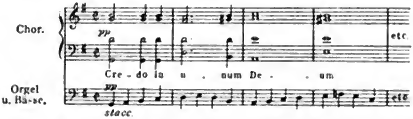


Dessen erster sechsaktiger Abschnitt schliesst rührend mit einer Wendung nach H-Moll:
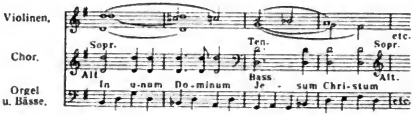


, in welcher Tonart die demütige Bitte wiederholt wird.

Das „Quoniam“ setzt mit dem „Gloria“-Thema ein und schliesst den Satz knapp und kräftig ab.

Das „Credo" (G-Dur, Allegro moderato $^2/_2$) hebt mit dem, vom Chore pp. intonierten Thema
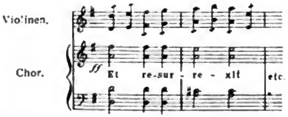


an, zu dem Violine und Orgel einen figurierten Bass in der Viertelbewegung ausführen, die durch den ganzen Satz, wenn auch später in anderen Stimmen festgehalten wird. Das „In unum Dominum" bringt zu den chromatischen Klagen der Geigen ein oktavenweises Antworten im Chore,



ähnlich wie früher im „adoramus te." — Bei den Worten „Qui propter nos homines" übernehmen die Violinen in einer, der anfänglichen Viertelfigur ähnlichen Form die Bewegung (legato)



und gewinnen, in die Höhe steigend, so sehr das Uebergewicht, dass nach dem H-Moll-Abschlusse „et homo factus est" das ganze Orchester von der Bewegung ergriffen wird und vom Forte-Einsatz „Crucifixus" an unisono kräftig neben dem Chore einherschreitet. (Von hier an wieder stacc.) — Nach den Worten „sepultus est" (H-moll) mildert sich der Ausdruck durch das legato aller geeinigten Instrumente. — Nun stimmt der hochliegende Chor hell und freudig, auf das Hauptthema des Satzes, das „Et resurrexit" an:



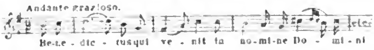
Bei den vom letzten Gerichte handelnden Textworten tritt eine erregtere Harmonik ein, die Geigen irren wie geängstigt umher, der ganze Chor vereinigt sich beim „cujus regni" auf dem ff hervorgestossenen unisono-H, während die Instrumente in die Tiefe hinabsteigen, zu der ihnen alsbald der Chor bei dem Worte „finis" nachstürzt . . . ein rascher Abschluss in H-Dur, Fermate und, mit kleiner Abänderung, fast notengetreu, Wiederholung des ersten G-Dur-Satzes.

Das „Sanctus" beginnt mit einem kurzen, markigen ff-Sätzchen, (D-Dur, Allegro maestoso, $^4/_4$), welches in ein Fugato über das Thema ($^2/_4$)



ausläuft, das ohne weitere Ausführung alsbald kräftig abschliesst.

In dem canonischen „Benedictus" bringt Schubert eine liebliche, breit ausgesungene Melodie. Der Solo-Sopran trägt sie zuerst vor,



der Solo-Tenor folgt in der tieferen Oktave, während der Sopran eine Gegen-

melodie anstimmt, welche dann auch der Tenor beibehält, sowie der Solo-Bass — in derselben Lage wie der Tenor — das Canon-Thema bringt. Das reizende — von dem Canon im ersten Akte von Beethovens „Fidelio“ sichtlich beeinflusste — Gesangsterzett umspielen die Streicher mit, in feinstem Linienspiele gehaltenem, Figurenwerk. — Das Fugato „Osanna“ schliesst das Benedictus glänzend ab.

Echt Schubertisch in Melodie und Harmonik ist das in E-Moll beginnende Agnus Dei,



dessen rührende Bitten abwechselnd von den Soli und vom Chore intoniert werden. In der Haupttonart, G-Dur, schliesst pp. der schöne Satz.

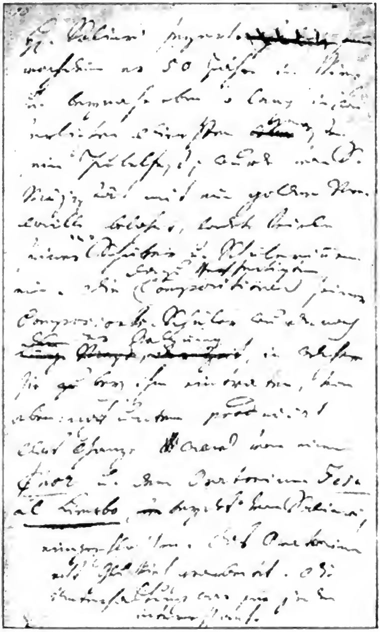
Die Messe in G-Dur blieb nicht das einzige Kirchenmusikstück des Jahres 1815; es folgten ihr noch die Messe in B (komponiert im November), ein Magnifikat und einige kleinere Werke geistlichen Charakters.

An die B-Messe knüpft sich — nach Dopplers Aussage — der wohl um die Jahreswende 1815—1816 eingetretene Bruch mit Salieri. Der alte Meister soll an dieser Messe allerlei beanstandet haben, worüber Schubert verdriesslich wurde. Spaun sagt, Schubert habe „die Geduld verloren“, weil er immer mehr unter Salieris Abneigung gegen seine entschieden deutsche Richtung zu leiden hatte, erwähnt aber, dass Schubert „sich oft dankbar über Salieri aussprach“ und den Unterricht bei ihm als sehr nützlich anerkannte. Diese Dankbarkeit bewies Schubert auch durch die Tat. Als Salieri am 16. Juni 1816 das fünfzigjährige Jubiläum seiner Anwesenheit in Wien feierte, war Schubert unter den Gratulanten. Er, der mit der Feder sehr gut und geschmackvoll umzugehen verstand, hatte eine Cantate[52]) gedichtet und komponiert, welche am Jubeltage in der Wohnung des alten Maëstro aufgeführt wurde. In einem aus dem Jahre 1816 stammenden Tagebuche[53]) beschrieb Schubert die Feier bei Salieri. Schade, dass er mehr eine allgemeine Betrachtung aufschrieb, als unbefangen zu erzählen, was er sah. Er fing zuerst an mit den Worten: „Und nun kam an mich die Reihe“ . . . Dies strich Schubert aber wieder durch und schrieb: „Schön und erquickend muss es dem Künstler sein, seyne Schüler alle um sich her versammelt zu sehen, wie jeder sich strebt, zu seiner Jubelfeyer das Beste zu leisten; in allen diesen Kompositionen blosse Natur mit ihrem Ausdruck, frey aller Bizzarrerie zu hören, welche bey den meisten Tonsetzern jetzt zu herrschen pflegt und einem unserer grössten deutschen Künstler beinahe allein zu verdanken ist . . . . Diese Bizzarrerie aus dem Zirkel seiner Schüler verbannt, um dafür die reine, heilige Natur zu blicken, muss das höchste Vergnügen dem Künstler sein, der, von einem Gluck geleitet, die Natur kennen lernt, und sie trotz der unnatürlichen Umgebungen unserer Zeit erhalten hat.“ Sodann fährt Schubert fort, wie auf nebenstehendem Autogramm ersichtlich.

Auf welchen „deutschen Künstler“ die polemischen Bemerkungen in der Tagebuch-Notiz gemünzt sind, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Im Salierischen Kreise mag Beethoven — der sich auch vom Jubelfeste ferne gehalten hatte — immerhin mit derlei spitzen Wendungen besprochen worden sein. Schubert aber sah in Beethoven seinen musikalischen Gott[55]), und er konnte ihn nicht gemeint haben.

Beethoven nachzustreben, war der heisseste Wunsch Schuberts, wenn er auch einmal in frühester Jugend, verzagend, zu Spaun äusserte: „Wer vermag nach Beethoven etwas zu machen?!“ Vielleicht wandte er sich sogar anfangs mehr der von Meister Ludwig wenig gepflegten Lyrik zu, weil er da nicht

Schritt für Schritt die Fussstapfen des mit liebender Bewunderung Gefürchteten auf seinem Wege vor sich sah. Allgemach aber spürte er doch — wenn auch unbewusst — jene titanische Kraft in sich, die ihn befähigte, es jenem Grossen selbst auf seinem eigensten Felde, dem symphonischen, gleichzutun. Dass er es auf eine ganz eigentümliche, persönlichste Weise tat, ist einer der stolzesten Ruhmestitel Schuberts. Er ist trotz des ungeheuren Einflusses seines mächtigen Kunst- und Zeitgenossen „Selber Einer“ geworden. Leicht wurde ihm der Weg aber keinesfalls. Zwischen der, noch im Convict geschriebenen und aufgeführten und der ersten vollwertigen grossen Symphonie (H-moll, komp 1822) liegen neun Jahre, die Schubert keineswegs ungenützt verstreichen liess. Die zweite Symphonie (in B) schrieb er vom 10. Dez. 1814 bis 24. März 1815, die dritte (in D) im Juli 1815, die vierte (tragische)[56]) April 1816, die fünfte (in B) im Sept. 1816, die sechste (in C) Ende 1817 bis Februar 1818. Nun fühlte er sich der Form sicher, es folgte die Pause im Schaffen, die Schubert — das Lied ausgenommen — in jeder Gattung eintreten liess, ehe er sich zu seinem höchsten, kühnsten, letzten Anlaufe rüstete.



Eine Seite aus Fr. Schubert's Tagebuch (1816).
(Autograph im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.)
(*Photographie von V. Angerer in Wien.*)

Aehnlich wie mit der Symphonie hielt es Schubert mit Ouvertüren, deren er von 1816—1819 etwa sieben schrieb[57])

Dass Schubert all' diese grossen Arbeiten mehr oder minder für Studien hielt, beweist ein Brief[58]) des Meisters an einen Herrn Bäutel, wohl einen Konzertgeber, der Schubert um irgend eine Novität ersucht hatte:

„Werthester Herr v. Bäutel![59])

Da ich fürs ganze Orchester eigentlich nichts besitze, welches ich mit ruhigem Gewissen in die Welt hinausschicken könnte, und so viele Stücke von

grossen Meistern vorhanden sind, z. B. von Beethoven: Ouverture aus Prometheus, Egmont, Coriolan etc. etc., so muss ich Sie recht herzlich um Verzeihung bitten, Ihnen bey dieser Gelegenheit nicht dienen zu können, indem es mir nachtheilig seyn müsste, mit etwas Mittelmässigem aufzutreten. Verzeihen Sie mir daher meiner zu schnellen und unbedachten Zusage.

Ihr Ergebenster

Frz. Schubert."

Im engeren Kreise hat Schubert nichtsdestoweniger gewiss diese seine Kompositionen zu versuchsweisen Aufführungen gebracht. Es bot sich ihm hiezu zwanglos Gelegenheit. Hatte sich doch das Hausquartett Vater Schuberts allmählich etwas erweitert und musste — da sich auch die Zuhörer mehrten — endlich ein anderes Lokal als die Wohnung des Herrn Schulmeisters in der Säulengasse gewählt werden. Der Handelsmann Frischling (Dorotheergasse 1105) nahm die Gesellschaft auf, die nunmehr auch kleine Symphonieen aufführte. Von Ende 1815 an siedelte die abermals angewachsene Gesellschaft — man könnte sie nach der Mode unserer Zeit einen „Schubert-Verein" nennen — zu dem Burgtheater-Mitgliede Otto Hatwig (Schottenhof und später Gundlhof) über; für diese Vereinigung schrieb Schubert seine Symphonieen in D, B und C und die „tragische" (No. 3, 4, 6 und 5 der Gesamt-Ausgabe), sowie die Ouverturen im italienischen Stil und anderes. Bald nach 1818 versammelte sich die Gesellschaft bei Ant. Pettenkofen (Grossgrundbesitzer und Spediteur, Bauernmarkt; Vater des Malers August von Pettenkofen). Hier wurden schon förmliche Konzerte veranstaltet mit vorher festgestelltem Programm und unter Zuziehung von Solisten. Die eigentümliche Form eines solchen Konzertes mag das Programm der „Musik-Unterhaltung" vom 28. Dezember 1820[60]) zeigen.
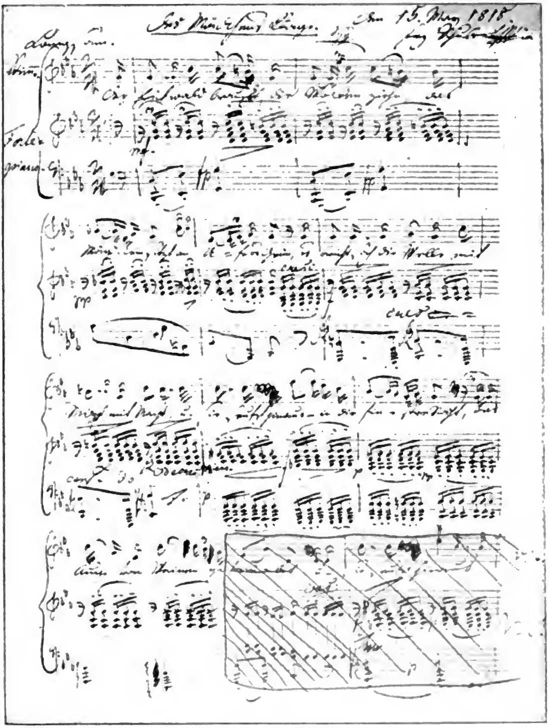
1) Symphonie von Mozart.
2) Potpourri für die Hoboe von Hirsch.
3) Fortsetzung der Symphonie.
4) Variationen für das Pianoforte von Payer.
5) Schluss der Symphonie.
6) Serenade für Pianoforte, Violine, Flöte, Guitarre und Violonzello von Payer.
7) Ouverture aus der Oper „Tamerlan" von Winter.
8) Phantasie auf der Orgel von Payer.

Die Symphonien wurden — das war damals auch in öffentlichen Konzerten die Regel — immer abschnittweise vorgetragen.

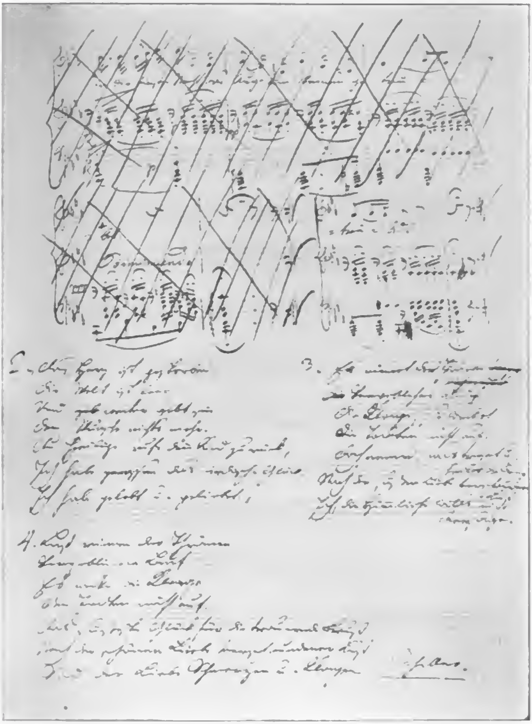
Unter den aufgeführten kleineren Stücken erschienen u. a. Lieder und Quartette von Schubert, am 2. März 1820 eine — nicht näher bezeichnete — Ouverture. Schubert wirkte in dem Orchester meist als Violaspieler mit.

Als Pettenkofen Wien verliess, löste sich die Gesellschaft, die wohl nicht so bald einen Mäcen fand, auf. Die letzte Unterhaltung im gastlichen Hause Pettenkofens scheint am 22. März 1821[61]) stattgefunden zu haben, also ungefähr um dieselbe Zeit, als sich Schuberts Ruhm von Wien aus in die Welt zu verbreiten begann.

Neben der Orchesterkomposition pflegte Schubert — und zwar mit besonderer Vorliebe — das Streichquartett. Mit den, noch im Convict entstandenen Stücken dieser Art hatte Schubert bis ungefähr 1819 etwa fünfzehn Streichquartette geschrieben, die ihn alle als nach der Beherrschung der Form, nach Treffsicherheit des Ausdrucks Ringenden zeigen. Dr. E. Mandycewski



Franz Schubert: „Des Mädchens Klage".
Autograph im Besitze der „Städtischen Sammlungen" in Wien (Rathaus).
(Photographie von V. Angerer in Wien.)



sagt hierüber im Revisionsberichte der Gesamt-Ausgabe (Serie V): „Das Lied ausgenommen, lässt sich bei Schubert keine Kunstgattung in ihrer Entwicklung so genau verfolgen, wie das Streichquartett. Durch praktische Uebung angeregt, pflegte er es, zumal in seinen früheren Jahren, mit besonderer Vorliebe ... Nicht alles, was Schubert in dieser Gattung schuf, hat sich erhalten; nicht alles, was sich erhalten hat, mochte veröffentlicht werden. Das (in der Gesamt-Ausgabe) Gebotene genügt vollauf, um zu zeigen, welchen Fleiss Schubert diesem Zweige seiner Tatigkeit zuwandte und wieviel Mühe und Zeit es ihn trotzdem gekostet hat, sich zur Beherrschung der Form aufzuschwingen.[61a]) Und erst lange nachdem er dies erreicht hatte, war es ihm beschieden, eigenartige Werke, wie die Quartette in D-moll und G-dur zu schaffen. — Aber trotz des langwierigen Weges, den Schubert auf diesem Felde ging, haben alle seine Quartette eins gemein: die Neigung zum Orchestermässigen. Dies gilt sowohl von der inneren Beschaffenheit der musikalischen Gedanken, als auch demgemäss von der Behandlung der Streichinstrumente. Es ist etwas spezifisch Schubertisches und mag darin seine Erklärung finden, dass ihn, wie aus allen seinen Werken ersichtlich ist, der mächtige Drang beherrschte, sich immer möglichst voll und ganz auszusprechen."

Eine kurze Pause im Hervorbringen von Quartetten tritt bei Schubert ein, ehe er (1820) das erste seiner Meisterwerke dieser Gattung, den herrlichen Quartettsatz in C-moll (Gesamt-Ausgabe Serie V, No. 12), schuf.[62])

Während Schubert so auf allen Gebieten seiner Kunst — das lyrische Fach ausgenommen — versuchte, experimentierte, um sich für die Zeit seines eigentümlichsten Schaffens zu stählen, fühlte er sehr gut, dass er im Liede bereits vollwertig zu nehmen sei: Hatte er doch seit „Gretchen am Spinnrade" bereits seine Ossian-Gesänge, eine Reihe seiner schönsten Lieder zu Texten von Goethe und Schiller, den „Wanderer", „Haidenröslein" und den „Erlkönig" geschrieben.[63]) Er durfte sich mit diesen Schätzen vor dem Grossen in Weimar sehen lassen. — Spaun, wohl der Anreger auch dieses Unternehmens, sandte am 17. April 1817 eine handschriftliche Sammlung Schubertscher Lieder mit einem eindringlichen Schreiben an Goethe. Die Sendung wurde nicht beantwortet. Auch ein später (Juni 1825) von Schubert selbst bei Uebersendung seines op. 19[64]) an Goethe gerichteter Brief wurde von diesem ignoriert. Der alte Meister liebte nur Lieder in der Weise von Schulz, Zelter u. a. Da ihm eigentliches Musikverständnis so ziemlich abging, konnte er sich — falls er sich damals Schuberts Lieder überhaupt vorsingen liess — ganz gewiss nicht in den völlig neuen, leidenschaftlichen Ton des Wiener Meisters finden.

Empfand Schubert die Gleichgültigkeit Goethes gewiss recht schmerzlich, so boten doch andere Ereignisse des Jahres 1817 viel des Erfreulichen, Zukunftverheissenden, vor allem die Bekanntschaft Schuberts mit Vogl, seinem zukünftigen, bedeutendsten Interpreten.

Bisher war Schubert meistens sein eigener Sänger. „Seine Stimme war schwach, aber sehr gemütlich. In seinem 19. Jahre sang er Bariton und Tenor; im Notfalle, wenn eben eine Dame fehlte, übernahm er, da er ein umfangreiches Falsett besass, die Alt- und Sopranstimme, wenn bei Salieri aus alten Partituren der musikalischen Hofbibliothek prima vista gesungen wurde", berichtet A. Hüttenbrenner, übereinstimmend mit anderen Gewährsmännern, über das Organ des Meisters. Die Wirkung, die Schubert mit seinem eigenen Vor-

trag erzielte, war gewiss bedeutend, aber nur im intimen Kreis. Schubert, dem daran liegen musste, seine Lieder endlich auch in der Oeffentlichkeit zu hören, „äusserte nun oft“, wie Spaun erzählt, „grosses Verlangen, einen Sänger für seine Lieder zu finden, und sein alter Wunsch, den Hofopernsänger Vogl[65]) kennen zu lernen, wurde immer lebhafter. In unserem kleinen Kreise wurde nun beschlossen, Vogl müsse für die Schubertischen Lieder gewonnen werden. Die Aufgabe war eine sehr schwierige, da Vogl sehr schwer zugänglich war. Schober, dessen verstorbene Schwester an den Sänger Siboni verheiratet war, hatte noch einige Verbindungen mit dem Theater. . . . . Er erzählte Vogl mit glühender Begeisterung von den Kompositionen Schuberts und forderte ihn auf, eine Probe mit ihm zu machen. Vogl erwiderte, er habe die Musik satt bis über die Ohren, er sei mit Musik überfüttert worden und strebe vielmehr, sie los zu werden, statt neue kennen zu lernen. Er habe hundert Mal von jungen Genies gehört und sich immer getäuscht gefunden, und so sei es gewiss auch mit Schubert der Fall; man solle ihn in Ruhe lassen, er wolle nichts weiteres mehr hören. — Die Ablehnung hat uns alle schmerzlich berührt, nur Schubert nicht, der sagte, er habe sich die Antwort gerade so erwartet, und er fände sie ganz natürlich. Vogl wurde inzwischen wiederholt von Schober und anderen angegangen; endlich versprach er, an einem Abend zu Schober zu kommen, um zu sehen, was daran ist, wie er sagte.[65a]) Er trat um die bestimmte Stunde ganz gravitätisch bei Schober ein, und als ihm der kleine, unansehnliche Schubert einen etwas linkischen Kratzfuss machte und über die Ehre der Bekanntschaft in der Verlegenheit einige unzusammenhängende Worte stammelte, rümpfte Vogl etwas geringschätzig die Nase, und der Anfang der Bekanntschaft schien uns unheilvoll. Vogl sagte endlich: „Nun, was haben Sie denn da?“ und dabei nahm er das nächstliegende Blatt, enthaltend das Gedicht von Mayrhofer, „Augenlied“, ein hübsches, melodisches, aber nicht bedeutendes Lied. Vogl summte mehr als er sang und sagte dann etwas kalt: „Nicht übel.“ Als ihm hierauf andere Lieder, auf die ich mich nicht mehr erinnere, ich glaube „Schäfers Klage“ war darunter, begleitet wurden, die er alle nur mit halber Stimme sang, wurde er immer freundlicher und schied aber ohne Zusage, wieder zu kommen. Bei dem Weggehen klopfte er Schubert auf die Schulter und sagte zu ihm: „Es steckt etwas in Ihnen, aber Sie sind zu wenig Komödiant, zu wenig Charlatan! Sie verschwenden Ihre schönen Gedanken, ohne sie breit zu schlagen.“ Gegen andere äusserte sich Vogl bedeutend günstiger über Schubert als gegen ihn und seine nächsten Freunde. Als ihm das Lied „Die Dioscuren“ zu Gesicht kam, erklärte er, es sei ein Prachtlied und es sei geradezu unbegreiflich, wie solche Tiefe und Reife aus dem jungen, kleinen Mann hervorkommen könne. — Der Eindruck, den die Lieder Schuberts auf Vogl machten, wurde endlich ein völlig überwältigender, und er näherte sich oft unaufgefordert unserem Kreise, lud Schubert zu sich, studierte mit ihm Lieder ein, und als er den ungeheuren Eindruck wahrnahm, den sein Vortrag auf uns, auf Schubert selbst und auf alle Zuhörer machte, so begeisterte er sich selbst für diese Lieder so sehr, dass er nun der eifrigste Anhänger Schuberts wurde und dass er statt, wie er es vorhatte, die Musik aufzugeben, nun dafür auflebte. Die Genüsse, die sich uns jetzt, nachdem Vogl mit den Liedern nach und nach vertraut geworden, darboten, können nicht beschrieben werden.“

War die nun hergestellte Beziehung zu Vogl — nebst allem Anregenden, was der Verkehr mit diesem hochgebildeten, belesenen Manne für Schubert mit sich brachte — doch vor allem von höchstem praktischen Werte für Schubert, so wurde die um 1817 durch Spaun vermittelte Bekanntschaft mit Jos. Gahy[66]) einem ausgezeichneten Klavierspieler, für Schubert als Klavierkomponisten von massgebender Bedeutung. Gahy las virtuos vom Blatte, und so erkor ihn Schubert aus, mit ihm Beethovensche Symphonien und anderes vierhändig zu spielen. Wahrscheinlich ist Schubert durch Gahy zu seiner besonderen Pflege der vierhändigen Original-Kompositionen angeregt worden, und sowohl Gahys Spiel, als auch äussere Umstände dürften dem Meister um diese Zeit das Klavier überhaupt näher gebracht haben. Vor allem war es wohl Schuberts Verkehr mit wohlhabenden Familien, in die der immer bekannter werdende junge Meister durch Freunde eingeführt wurde. Hier fand er, was er bisher entbehrt hatte: vorzügliche Klaviere!
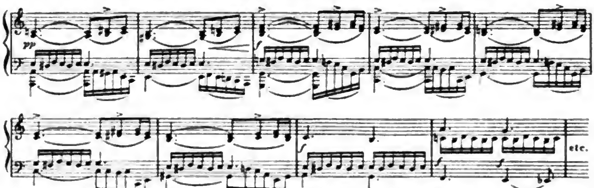


Vogl und Schubert am Klavier.
Nach einer Bleistiftzeichnung von M. v. Schwind.
(Im Besitze von Frau Ida v. Schweitzer [geb. v. Kleyle]).

Schon als Knabe hatte er sich zwar eifrig auf den ihm zur Verfügung stehenden, gewiss herzlich schlechten, Instrumenten geübt. Späterhin musste er oft selbst diese bescheidene Anregung entbehren, da er zu arm war, um den Betrag für den Kauf oder die Miete eines Klaviers aufzubringen. Das fünfoktavige Pianoforte, das ihm sein Vater nach der Aufführung der F-Messe schenkte, mag ihm eine hohe Freude bereitet haben, obwohl es kaum ein Prachtstück der Klavierbaukunst jener Tage war. Die Komposition zweier um diese Zeit entstandener Klaviersonaten scheint aber doch mit diesem freudigen Ereignisse in Zusammenhang zu stehen. Von 1816 und 1817 an, wo Schubert bei Schober und Gahy, bei Sonnleithner, Kiesewetter, Rieder u. a. oftmals in die Lage kam, auf vortrefflichen Flügeln zu spielen, ihren Ton einzusaugen, da erstand in ihm der Klavierkomponist.

Keine Gattung der Komposition ist so sehr von dem persönlichen Können des Autors abhängig, wie die Klavier-Komposition. Mozarts, Beethovens, Webers, Chopins, Liszts, Brahms' persönliche, vom Bau der Hände, von der Richtung des Klangsinnes beeinflusste Art der Klavierbehandlung ist uns in ihren Pianoforte-Werken, in ihrem Klaviersatz mit dokumentarischer Genauigkeit überliefert. Erfahren wir nun auch durch Mitteilungen von Zeitgenossen Schuberts, dass dieser zwar „kein eleganter, aber ein sicherer und sehr geläufiger Klavierspieler“ war[67]), dass seine „freie Auffassung, der bald zarte, bald feurige
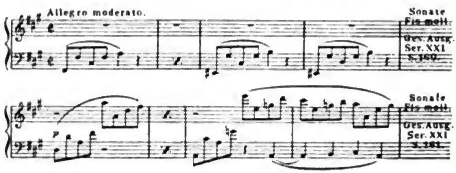
Vortrag“ seine Freunde begeisterte, dass er „mit seinen kleinen, dicken Fingern die schwierigsten seiner Sonaten“ mit schönem Ausdruck vortrug, schreibt er auch selbst.[68]) seine Zuhörer versicherten ihn, dass die Tasten unter seinen Händen „zu singenden Stimmen würden“, so bleiben doch Schuberts Werke das eigentliche Dokument, aus welchem man das Verhältnis des Meisters zum Klaviere mit aller Deutlichkeit rekonstruieren kann.

In den ersten Sonaten (aus dem Jahre 1815) waltet der Klavierstil der ersten Periode Beethovens vor. Eigentümliches findet man — im Klaviersatze wenigstens — selten, vielleicht am meisten noch in den F-Variationen vom 15. Februar 1815. Schubert hat es selbst nicht gesucht. — Scheinbar plötzlich macht der junge Meister in den sieben aus dem Jahre 1817 stammenden — teils vollständigen, teils unvollständigen — Sonaten Versuche, eine neue und ihm eigentümliche Art der Klavierbehandlung zu erreichen. Er hatte mit seinem feinen Ohre erkannt, dass das durch die Fortschritte der Klavierbaukunst aus dem Innersten heraus veränderte Instrument Wirkungen zulasse, die man bisher nicht gekannt. Mit dem zirpenden, kurzen Klang der alten Klavichorde und Klavicymbeln war es gründlich vorbei, und damit die Nötigung, durch rauschende Läufe, knapp zusammengehaltene Akkorde und möglichst enge Lage der Hände — man hätte die Lücke zu sehr empfunden — über die Klangarmut des Instrumentes hinwegzukommen. Die neuen Klaviere, wie sie damals bereits Graf und Streicher in Wien bauten, besassen einen stärkeren, länger nachhallenden Ton. Man konnte daran denken, die Aliquottöne, die Obertöne zu verwerten, die, wenn auch nicht selbst angeschlagen und an und für sich nicht deutlich hörbar, dem Gesamtklange doch eine bisher ungeahnte Fülle verliehen. Die Möglichkeit gesangvolleren Spiels, weiterer Entfernung der Hände, breiterer Auseinanderlegung der Akkorde, reichlicherer Verwendung der jetzt von romantischem Zauber umgebenen tieferen Lagen des Klaviers leuchteten Schubert sogleich ein, und sein eminenter, gerade auf Fülle hin gerichteter Klangsinn führte ihn förmlich zu neuen Entdeckungen. Eine Satzweise, wie:
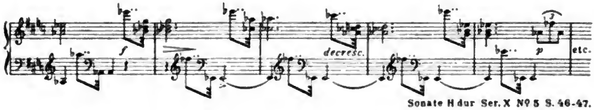


Sonate Des dur Ser. 21 Seite 155.

aus der Des-dur-Sonate (Supplem.; Serie XXI. S. 155 der Ges.-Ausg.), die später nach Es-dur transponiert erschien[69]), oder (beide Beispiele
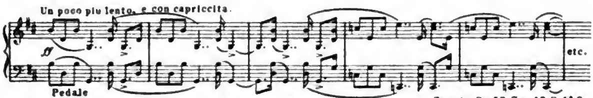


aus der Juli 1817 komponierten Fis-moll-Sonate), oder aus der H-dur-Sonate
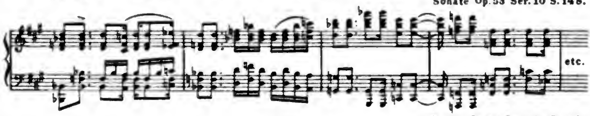


Sonate H dur Ser. X Nº 5 S. 46-47.

op. 147 (Ges.-Ausg. Ser. X., S. 46—47) ist durchaus neu, dem modernen Klavier abgelauscht, geht selbst über Beethovens Klavierstil weit hinaus und wird von unserer allerneuesten Behandlungsart des Instrumentes kaum überboten.

Wir geben hier nur einige besonders bezeichnende Stellen:[70])

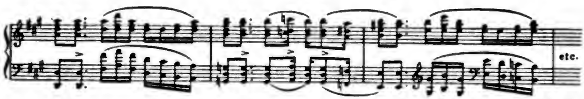


Sonate Op. 53 Ser. 10 S. 148.
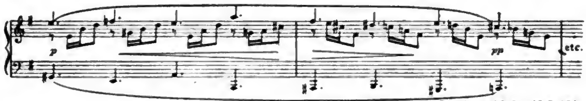


Sonate Op. 53 Ser. 10 S. 158.

(Schubert berechnet seinen Satz auf den Zusammenklang des Akkordes:  hin



Sonate Op. 53 Ser. X S. 181.
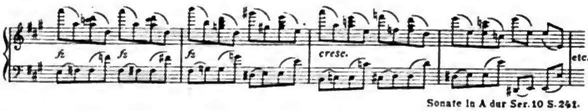
(man beachte die bei Schubert oftmals im Basse auftretenden Oktavengänge),
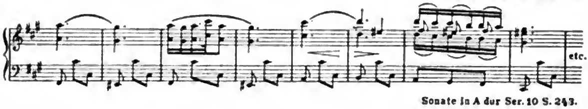


Sonate Op. 78 Ser. 10 S. 181.



Sonate Op. 78 Ser. 10 S. 189.



Sonate in A dur Ser. 10 S. 241.



Sonate in A dur Ser. 10 S. 243.



Sonate in A dur Ser. 10 S. 246.

Die datierten vierhändigen Stücke Schuberts entstanden, von ein paar aus der Konviktszeit stammenden Versuchen abgesehen, zumeist in den letzten vier Lebensjahren Schuberts. Da aber viele undatierte Werke dieser Art vorhanden sind — so z. B. mehrere Märsche — so ist die Annahme gerechtfertigt, dass Schubert auch in seinen „Experimentierjahren" so manches Vierhändige schrieb. Es wäre ganz gegen Schuberts impulsive Natur, wenn er nicht für sich und Gahy oder für sich und Hüttenbrenner eines oder das andere Stück komponiert hätte. Sichergestellt ist dies nur von der lieblichen B-dur-Klaviersonate op. 30 (Gesamt-Ausgabe Serie IX, No. 11), welche nach Schindlers[70a]) Verzeichnis 1818 entstand. Das Vierhändig-Spielen war um jene Zeit lange nicht so verbreitet wie heutzutage, und eine verhältnismässig neue Mode. Haydn ist uns als der erste bekannt, der, offenbar für seinen Bedarf bei Lektionen, vierhändige Stücke schrieb.[71]) Von Mozart, der für den Erfinder des vierhändigen Spieles und Satzes gilt, besitzen wir wertvolle Werke dieser Art. Jedenfalls war er der erste, der von der neu entstandenen Gattung umfänglichen, höheren Zwecken dienenden Gebrauch machte.

Die Symphonien der grossen Wiener Meister erweckten den Wunsch, diese Werke auch im häuslichen Kreise geniessen zu können; ihre Komplikation schloss die Ausführung durch zwei Hände so ziemlich aus. So entwickelte sich der handwerksmässige vierhändige Klaviersatz. — Schubert, als er mit Freunden, namentlich mit Gahy, diese mehr oder minder gut und voll auf das Klavier übertragenen Symphonien spielte, empfand sicherlich alsbald das Mangelhafte dieser Uebersetzungen aus der Sprache des Orchesters. Als er sich daran machte Vierhändiges zu schreiben, entstand etwas durchaus Neues: ein Klaviersatz, der vierhändig erfunden, gedacht war und das moderne Klavier in einer ganz eigentümlichen, unendlich reizvollen Weise ausnutzte. In dieser hohen Vollkommenheit des Vierhand-Satzes hat Schubert keinen Vorgänger und auch keinen Nachfolger gehabt. Unter den tausenden von Stücken, die seit Schuberts Tode für vier Hände geschrieben wurden, ist kaum eines, das an echter Klaviermässigkeit gerade für vier Hände die Schubertschen Werke dieser Art auch nur entfernt erreicht hätte.

Ausser dem Vierhändigspielen übte Schubert mit Freunden den Männerquartett-

Gesang, auch eine neue, gerade um diese Zeit mächtig aufblühende Kunstgattung. „Schubert, Assmaier, Hüttenbrenner und Mozatti[72]) kamen, einer Verabredung gemäss, jeden Donnerstag abends bei letzterem zusammen, der auch seine Freunde stets freundlich bewirtete. Da wurde nun immer ein neues Männerquartett gesungen. Einmal kam Schubert ohne Quartett, schrieb aber, da er von uns einen kleinen Verweis erhielt, sogleich eins in unserer Gegenwart, einen Text hatte er bei sich." (Hüttenbrenner, Bruchstücke.) Auf diese Art mag das Quartett: „Leise, leise", ein bisher unveröffentlichtes Stück[73]), entstanden sein. — Die Pflege des Männerquartetts hat übrigens später bei Schubert die herrlichsten Früchte gezeitigt: Schubert schuf eine ganze eigenartige Litaratur dieser Art, als deren grösster, unübertroffener Meister er bis zum heutigen Tage dasteht.

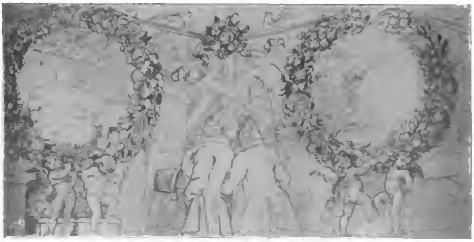
Neben diesem überreichen Innenleben floss Schuberts äusseres Leben überaus einförmig dahin. Der Vormittag war der angestrengtesten Arbeit gewidmet. „Wenn man unter Tags zu ihm (Sch.) kommt, sagt er: „Grüss Dich Gott, wie geht's?" „Gut" und schreibt weiter, worauf man sich entfernt"· (Schwind an Schober 22. Febr. 1824 (N. fr. Presse 20. Nov. 1904.) Nach der mit allen Kräften der Seele vollbrachten Tätigkeit war Schubert, wie es scheint, für den Tag völlig ausgepumpt, müde, erholungsbedürftig[75]). Er scheint — so wie er am Vormittage nur an Musik dachte — nach dem Mittagessen fast nie mehr schöpferisch tätig gewesen zu sein, eine Ablenkung von seinem stürmischen Schaffen sogar gesucht zu haben. Er besuchte „gern ein Caféhaus, trank eine kleine Portion schwarzen Kaffee, rauchte ein paar Stunden und las nebenbei Zeitungen"[76]). Abends ging er in „ein oder das andere Theater, wo ihm gute Schauspiele ebenso interessant waren als gute Opern", oder er kam mit Freunden in einem Gasthause zusammen, in der „schwarzen Katze" (Annagasse), der „Schnecke" (Am Peter), wo er dem bayrischen Bier zusprach, oder „zur Eiche" auf der Brandstätte. Seine Heiterkeit, seine Gesprächigkeit, sein Witz würzten das Zusammensein. Am Heimwege mag zuweilen irgend ein harmloser Ulk ausgeführt worden sein, wie Schwind einen solchen in der Serenade vor einem neugebauten, noch unbewohnten Hause verewigt hat.

„Im Sommer zog es ihn ins Freie, und da geschah es zuweilen, dass er über einen schönen Abend oder über eine liebe Gesellschaft auf eine Einladung selbst in vornehmen Kreisen vergass[77]), und da gab es dann Verdruss, der ihn aber wenig kümmerte. Missgünstige Stimmen bezeichneten ihn, weil er gerne auf das Land ging und dort in guter Gesellschaft ein Glas Wein trank, als einen Schwelger und Trinker, allein nichts ist unwahrer, als dieses erbärmliche Geschwätz; er war vielmehr sehr mässig, und auch bei grosser Heiterkeit überschritt er nie ein vernünftiges Mass" (Spaun).

Auch musikalische Gesellschaften, in die er immer mehr und mehr eingeführt wurde, füllten seine Abende aus. Er suchte bei diesen Anlässen ihm zugedachten Aufmerksamkeiten und Huldigungen zu entkommen. — „Du, diese Frauenzimmer sind mir zuwider mit ihren Artigkeiten; sie verstehen von der Musik nichts, und was sie mir da sagen, geht ihnen nicht von Herzen . . . ." sagte er einmal zu A. Hüttenbrenner. Als er einst in einem fürstlichen Hause geladen war, wurde der Sänger seiner Lieder mit feurigster Anerkennung und mit Glückwünschen über seinen Vortrag überhäuft. „Als aber niemand Miene machte, den am Klavier stehenden Kompositeur auch nur eines Blickes oder

eines Wortes zu würdigen, suchte die edle Hausfrau, Fürstin K., diese Vernachlässigung gut zu machen, und begrüsste Schubert mit den grössten Lobeserhebungen, dabei andeutend, er möchte es übersehen, dass die Zuhörer, ganz hingerissen von dem Sänger, nur diesem huldigten. Schubert dankte und erwiderte, „die Frau Fürstin möge sich gar keine Mühe diesfalls mit ihm geben er sei es ganz gewöhnt übersehen zu werden, ja, es sei ihm dieses sogar recht lieb, da er sich dadurch weniger geniert fühle“ (Spaun).

War Schubert also so ganz und gar allem Kultus seiner Person oder seiner Werke abgeneigt, so galt er als um so eifrigerer Schätzer fremden Verdienstes. Spaun schreibt: „Eine herrliche Eigenschaft Schuberts war seine Teilnahme und Freude über alle gelungenen Schöpfungen anderer.[78]) Er kannte nicht, was man Neid nennt, und überschätzte sich durchaus nicht. — Wir fanden ihn einmal, die eben erschienenen „Wanderlieder“ von Kreutzer durchspielend. Einer seiner Verehrer, (Jos.) Hüttenbrenner, sagte: „Lass' das Zeug und singe uns lieber ein paar Lieder von Dir!“ Worauf er kurz erwiderte: „Ihr seid doch



Lachner u. Schubert bringen vor einem noch im Bau begriffenen Hause ein Ständchen.
Zeichnung von M. von Schwind (1862) aus dessen „Leben Franz Lachner's“.[79a])
(*Original im Besitze von Frau M. Riemerschmied [geb. Lachner] München.*)

recht ungerecht; die Lieder sind sehr schön, und ich möchte, ich hätte sie geschrieben.“

Die Mittel zu seinem Lebensunterhalte erwarb sich Schubert anfangs durch Schulmeistern, wohl auch durch Musikunterricht.[79]) Der Erlös war karg genug. Die erste Gelegenheit, sich etwas mehr als das Nötigste zu verdienen und unter einem einmal ein Stückchen Welt zu sehen, bot sich, als der Baron Hackelberg'sche Wirtschaftsrat Unger — Vater der später so berühmt gewordenen Sängerin Unger-Sabathier — ihn als Musiklehrer zu dem Grafen Joh. Eszterhazy empfahl. Schubert trat die Stelle anfang 1818 an. Den Sommer und Herbst brachte die gräfliche Familie auf dem Schlosse in Zelez, einem Marktflecken an der Waag, im Barcser Comitate (Ungarn), zu. Schubert verlebte hier, trotzdem er dem „Grafengesinde“ zugezählt wurde, eine überaus glückliche Zeit. Er hatte den beiden Komtessen Caroline und Marie Klavierunterricht zu geben und wirkte ausserdem als spiritus rector des häuslichen Vokalquartetts, an welchem die beiden gräflichen Schülerinnen, die Gräfin, der Graf (Bass) und oft auch ein Freund des Hauses, Baron Schönstein[80]) sich beteiligten. Dieser

Baron Schönstein, ein überaus liebenswürdiger Mann, wurde für Schuberts weiteres Leben und Wirken besonders wichtig. Er war im Besitze einer herrlichen Tenor-Baryton-Stimme, begann sich alsbald intensiv für die Werke des jungen Meisters zu interessieren und galt in kurzer Zeit, neben Vogl, als der beste Sänger Schubertscher Lieder, die er, seiner sozialen Stellung entsprechend, vorzugsweise in den Häusern des österreichischen Adels zu Geltung und Ansehen brachte. — Schönstein, mit seiner edlen Begeisterung für die Kunst, mag dem genialen, jungen Komponisten wahrhaft wie ein Tröster erschienen sein unter seiner Umgebung, die er selbst in einem Briefe mit den Worten charakterisiert: „Für das Wahre der Kunst fühlt hier keine Seele, höchstens dann und wann (wenn ich nicht irre) die Gräfin.“ Merkwürdigerweise nimmt Schubert auch die Komtesse Caroline nicht aus, in die er doch — manchen Angaben zufolge — sterblich verliebt gewesen sein soll. Bei Schuberts erstem Aufenthalt in Zelez im Jahre 1818 — den Sommer 1824 brachte Schubert ebenfalls in Zelez zu — war Komtesse Caroline zwölf Jahre alt. . . . Schubert bezeichnet



Lachner, Schubert und Bauernfeld abends beim Wein in Grinzing.
Zeichnung von M. von Schwind (1862) aus dessen „Leben Franz Lachner's“.
(*Original im Besitze von Frau M. Riemerschmied [geb. Lachner] Müchen.*)

sie selbst in einem Schreiben als gutes Kind. Mag der Sänger all' der herrlichen Liebeslieder das aufblühende Mädchen auch mit Freuden gesehen haben, eine Liebe zu einem halbentwickelten Wesen ist etwas der urgesunden Natur Schuberts durchaus nicht Entsprechendes und wird wohl mehr in den Köpfen anderer entstanden sein. Dagegen dürfte der Aufenthalt in Zelez — namentlich jener im Jahre 1824 — als Veranlasssung vierhändiger Kompositionen nicht gering angeschlagen werden. 1818 beginnen, nach längerer Pause die vierhändigen Werke, die dann 1824 besonders zahlreich und bedeutend werden.

Von grossem Einflusse auf Schuberts Schaffen wurde der Aufenthalt in Zelez durch die Eindrücke, welche die ungarische, besser gesagt die Zigeuner-Musik, auf den für derartige Eigentümlichkeiten besonders empfänglichen Meister ausübte. — So wie Haydn — der als Erster entschieden österreichische Lokaltöne in der Kunst-Musik anschlug — sich in Eszterhaz und Eisenstadt die exotischen Weisen der Zigeuner einprägte und sie — wieder als Erster — der grossen Kunst zuführte, so gab sich auch Schubert, dessen Musik den frischen Erdgeruch des Wiener Waldes ausströmt, auf dem Eszterhazyschen Gute Zelez

und dessen Umgebung den originellen Klängen von jenseits der Leitha hin, und gewann so ein ganzes Glossar neuer Laute und Begriffe, welches er in seiner Weise künstlerisch verwertete, veredelte, in grossem Stil ausbaute, seinem tiefsten Wesen zu eigen machte. In zahlreichen seiner Instrumental-Kompositionen trat von hier an das zigeunerische Element in entschiedener Weise auf. Die grosse Symphonie in C, das Divertissement à la hongroise (op. 54) und vieles andere sind Zeugen dafür.

Der Sommer des Jahres 1819 führte Schubert zum ersten Male nach Ober-Oesterreich, mit dem er bereits durch verschiedene Freundschaftsbande — Vogl, Spaun, Stadler, Mayrhofer waren gebürtige Ober-Oesterreicher — in Beziehung stand. Vogl hatte seinen jungen Freund eingeladen, mit ihm — etwa Mitte Juli — nach Stadt Steyr, seinem Geburtsort, zu kommen. Hier fanden die beiden Künstler enthusiastische Aufnahme in den Häusern der begeisterten Musikfreunde Sylvester Paumgartner[81]), Jos. von Koller[82]) und Dr. Alb. Schellmann[83]). Vogl wohnte bei Koller, Schubert bei Schellmann, zum Mittagstisch waren beide täglich bei Koller geladen.



Karl Freiherr von Schönstein.
Nach einer Lithographie von Kriehuber (1841).

Die Musik wurde eifrig gepflegt. Namentlich das Zusammenwirken Schuberts und Vogls mag den Zuhörern einen einzigen Genuss bereitet haben. „Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich accompagniere, wie wir in einem solchen Augenblick Eins zu sein scheinen, ist den Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes“, schrieb Schubert einmal an seinen Bruder Ferdinand. — Wenn ein Freund Schuberts (Ebner) in einem Briefe (vom 3. Mai 1858) bemerkt: „Da Schubert dem Sänger Vogl als Klavierbegleiter weniger entsprach, kamen sie überein, auf ihren Exkursionen Schellmann[84]) mitzunehmen als Klavierspieler . . . .“ so stimmt dies schlecht zu den eigenen Worten des von jeder Eitelkeit freien Meisters. Vogl mag freilich zuweilen ein Mass von „Nachgeben“ verlangt haben, dem Schubert entweder gar nicht, oder nur widerwillig Rechnung trug. — Kleine Verstimmungen zwischen Schubert und dem sehr selbstbewussten Vogl, der dem um so viel jüngeren Komponisten gegenüber gerne den Protektor hervorkehrte, blieben übrigens nicht aus. In einem Briefe (vom 7. Dez. 1822) schreibt Schubert: „. . . Mit Vogl habe ich, da er nun vom Theater weg ist, und ich also in dieser Hinsicht nicht mehr geniert bin, wieder angebunden.“

Während des Steyrer Aufenthaltes schrieb Schubert für Paumgartner das bekannte „Forellen“-Quintett (op. 114), eines seiner blühendsten, sonnigsten

Werke. Das Manuskript desselben ist erst vor etwa zwanzig Jahren im Paumgartnerschen Hause — verloren gegangen.

Ungefähr Mitte August wandten sich Schubert und Vogl nach Linz, wo sie mit Spaun und andern Freunden zusammentrafen und Schubert die Mutter seines treuen Spaun kennen lernte. Gegen Ende August wurde Salzburg besucht, und nach nochmaligem Aufenthalte in Steyr kehrten die Künstler Mitte September nach Wien zurück.

Ausser den Reisen nach Zelez und Ober-Oesterreich sind aus den Jahren 1818 und 1819 noch ein paar andere erfreuliche, das Arbeitsleben Schuberts verschönernde Ereignisse zu berichten: Die ersten öffentlichen Aufführungen Schubertscher Werke. — Am 1. März 1818 wurde im Konzerte des Violinspielers Ed. Jaëll[85]) (im Saale zum „römischen Kaiser") eine Ouvertüre von Schubert[86]) aufgeführt. Die „Wiener Theater-Zeitung" vom 14. März schrieb darüber: „Die zweite Abteilung begann mit einer wunderlieblichen Ouvertüre von einem jungen Kompositeur Franz Schubert. Dieser, ein Schüler des hochberühmten Salieri, weiss schon jetzt alle Herzen zu rühren und zu erschüttern . . ." Am 28. Februar 1819 sang der Tenorist Franz Jäger (1796—1852), wieder in einem Konzerte Jaëlls, (der sich auch an anderen Orten für Schubert eingesetzt zu haben scheint, so z. B. in Laibach, wo wohl durch seine Vermittlung Schuberts „Geist der Liebe" 1826 gesungen wurde), zum ersten Male öffentlich ein Schubertsches Lied (Schäfers Klagelied, op. 3 No. 1) und fand damit so lebhaften Beifall, dass er es in einem Konzerte am 12. April nochmals vortrug. — Im 12. Konzerte der „Dilettantengesellschaft" (im Saale der Müllerschen Kunstgallerie, Rothenthurmstrasse) wurde am 14. März 1819 als letzte Programm-Nummer eine Ouvertüre von Schubert gespielt.[87])

Alles dies war zwar noch kein entscheidender Erfolg, wohl aber ein vielverheissender Anfang. Man gewöhnte sich an den Namen Schubert und begann aufzuhorchen.



Kathi, Josephine und Anna Fröhlich.
Nach einer Kreidezeichnung (Meister unbekannt) im Besitze der „Städtischen Sammlungen“ in Wien (Rathaus).
(Originalphotograhhie.)

Meisterjahre.

Die heutigen jungen Komponisten, die nach der mühsamen Verfertigung von zehn, zwölf Liedern nichts Eiligeres zu tun haben, als nach einem Verleger zu fahnden, der die Handvoll Versuche druckt, die den Augenblick nicht erwarten können, in dem ein „lobender Zeitungsausschnitt“ über die gelungene Aufführung etwa eines Drittels dieser „Sämtlichen Werke“ berichtet ... diese jungen Komponisten werden es kaum begreifen, dass Schubert bis 1820 ein paar Hundert Lieder, 6 Symphonien, 4 Messen, etwa 7 Ouvertüren, 12 Klaviersonaten, mindestens 11 Streichquartette u. s. w. geschrieben, einen Verleger aber nicht gefunden, vielleicht gar nicht gesucht hatte. Möglicherweise hätte Schubert, ohne Dazutun anderer, auch jetzt noch sein volles Genügen in rastlosem Schaffen, im Aufhäufen herrlicher, nur ihm erklingender Musik gefunden.

Ein freundliches Geschick — das den, wenn auch zeitlebens wenig bemittelten Künstler dennoch wie ein guter Genius begleitete — führte ihn mit edlen und einflussreichen Menschen zusammen, die sich des völlig unpraktischen Genies annahmen und ihm den Weg in die Welt, in die grosse Oeffentlichkeit zu bahnen wussten. An der Spitze dieses Kreises seltener Freunde, aus welchem die Charakterköpfe Fr. Grillparzers und der Schwestern Fröhlich besonders hervorstechen — sind die beiden Sonnleithners, Vater und Sohn, als die tatkräftigsten, eifrigsten zu nennen.

Der Vater, Ignaz von Sonnleithner[88]) (geb. in Wien 30. Juli 1770, † daselbst 27. November 1831), ein hochangesehener, mit der besten Gesellschaft Wiens in Beziehungen stehender Rechtsanwalt, vereinigte in seiner Wohnung im Gundelhofe in den Jahren 1815—1824 eine bedeutende Anzahl von Künstlern und Kunstfreunden. Seine musikalischen Soireen, die an Freitag-Abenden stattfanden, erlangten nach und nach einen so grossen Ruf, dass dem

Andrang von Zuhörern durch die Ausgabe von Eintrittskarten vorgebeugt werden musste. Vor allem wurden die Werke anerkannter Meister der Tonkunst gepflegt, aber auch die Schöpfungen neuer, entschiedener Talente berücksichtigt.[89]) Es lag nahe, den Tondichtungen Schuberts Eingang in die Programme der Sonnleithnerschen Aufführungen zu gewähren. — Ob ein Johann Sonnleithner[90]), der mit Schubert zugleich das akademische Gymnasium besuchte, zur Anbahnung der Bekanntschaft Schuberts mit dem Sonnleithnerschen Kreise beitrug, liess sich nicht feststellen. Sicher ist aber, dass Ignaz von Sonnleithners Sohn, Leopold[91]), lange bevor Schubert im väterlichen Hause verkehrte, Abschriften von Kompositionen Schuberts sammelte[92]) und bereits um die Zeit, als Spaun Schubert bei Sonnleithner sen. einführte (1816—1817), zu den leidenschaftlichsten Verehrern des genialen Musikers zählte. Die persönliche Bekanntschaft Schuberts machte er vielleicht bei der ersten Aufführung des „Prometheus" (im Hause Prof. Watteroths, 24. Juli 1816), bei welcher er im Chore mitwirkte. Das Werk übte tiefen Eindruck auf Sonnleithner aus, und bald setzte er es durch, dass eine Wiederholung der Kantate in einem der Freitags-Konzerte stattfand. Wie es scheint, wurde das — leider in Verlust geratene — Stück mehrmals, zum letzten Male 1819, bei Sonnleithner aufgeführt.

Leopold von Sonnleithner, bemüht, Schubert die Bekanntschaft einflussreicher Persönlichkeiten zu vermitteln, brachte seinen genialen Freund bei der ersten sich ergebenden Gelegenheit in das Haus der Schwestern Fröhlich. Diese ungewöhnlich begabten Mädchen stammten aus ehemals adeliger Familie. Der Vater war ein wohlhabender Kaufmann, der später einen grossen Teil seines Vermögens einbüsste. Von seinen vier schönen und talentvollen Töchtern, Josephine (1808—1878), Katharina („Kathi", 1800—1879), Barbara (1798—1879) und Anna (1793—1880), verheiratete sich nur Barbara, eine begabte Malerin[93]), mit dem Flötenvirtuosen Ferd. Bogner (1786—1846)[94]), die drei anderen blieben ledig, suchten und fanden ihren Unterhalt und die höchste Freude ihres Lebens durch die Musik. Josephine, Schülerin Sibonis[95]), war kurze Zeit Opernsängerin und, gleich ihrer Schwester Anna, die, eine Schülerin Hummels, als Gesangslehrerin am Wiener Konservatorium wirkte, eine Meisterin des bel canto. Ebenso wie diese beiden ging Kathi, die das Haus führte, ganz in Musik auf. Grillparzer, der die Fröhlichs im Winter 1820—21 kennen lernte, sagt von ihr, seiner „ewigen Braut": „Wie Säufer in Wein, so betrinkt sie sich in Musik . . ." Obwohl auch Barbara ein eminentes Musiktalent, ausserdem im Besitze einer herrlichen, wohlgeschulten Altstimme war, sind es doch vor allem die drei anderen Schwestern, die im damaligen musikalischen Wien eine keineswegs unbedeutende Rolle spielten. Sie standen „an der Spitze jenes musikalischen Dilettantismus, der die grossen, schöpferischen Meister umgab, ihnen den Weg bereitete, das empfänglichste Publikum für sie bildete und unermüdlich für die Vorführung von deren Meisterwerken tätig war."[96]) „Ueberhaupt dürften die vier Schwestern Fröhlich für die Kunst, namentlich für den Gesang, mehr gewirkt haben, als so manche europa-berühmte Amazone von der Kehle."[97])

Die Umstände, unter denen Schubert zu Fröhlich kam, erzählt Anna Fröhlich selbst aufs lebendigste[98]); „Dr. Leopold Sonnleithner (Vetter Grillparzers) brachte uns Lieder, wie er sagte, von einem jungen Menschen, die gut sein sollen. Die Kathi setzt sich gleich zum Klavier und versuchte das Akkompagnement. Da horcht mit einem Mal Gymnich[99]) — ein Beamter, der auch hübsch sang — auf und sagt: Was spielen Sie denn da? Ist das Ihre Phan-

tasie? — Nein. — Das ist ja herrlich, das ist was ganz Aussergewöhnliches. Lassen Sie doch sehen. Und nun wurden den Abend durch die Lieder gesungen. Nach ein paar Tagen führte Sonnleithner Schubert bei uns auf. Es war noch in der Singerstrasse 18, und dann kam er oft zu uns."

In diesem Hause, in dieser Umgebung wurde Schubert mit Grillparzer bekannt. Der junge Musiker, der vergebens Berührung mit Deutschlands grösstem Dichter Goethe gesucht, fand sich unversehens an der Seite des ersten und bedeutendsten österreichischen Poeten.[100]) Nach einer Tradition[101]) war Schubert der Spieler am Klavier, als Grillparzer seine Geliebte, Kathi, gleichsam mit Worten porträtierte in dem Gedichte:

Als sie zuhörend am Klavier sass.

Still sass sie da, die Lieblichste von allen,
Aufhorchend, ohne Tadel, ohne Lob;
Das dunkle Tuch war von der Brust gefallen,
die, nur vom Kleid bedeckt, sich atmend hob;
Das Haupt gesenkt, den Leib nach vorn gebogen,
wie von den flieh'nden Tönen nachgezogen. . . .

Bildete sich zwischen dem verschlossenen Grillparzer und dem genialen Musiker auch kein vertrauliches persönliches Verhältnis heraus, so zählte der grosse Dramatiker doch zeitlebens zu den Bewunderern und — was mehr ist — zu den werktätigsten Freunden Schuberts. Er stand ihm — wovon alsbald die Rede sein wird — bei seinem ersten Triumphe helfend zur Seite, und hat endlich, nach dem allzufrühen Tode des Liederreichen, dessen Grabschrift verfasst.[102])

Schubert hatte in dem Kreise all' dieser seltenen, von geläutertstem Kunstsinn erfüllten Menschen festen Fuss gefasst. Man schätzte in ihm den lieben, guten, gebildeten Menschen und erwartete von ihm als Künstler das Höchste, erkannte wohl auch die Grösse und Gewalt des bereits von ihm Geschaffenen. Da versuchte Leopold von Sonnleithner, Diabelli oder Haslinger für die Herausgabe Schubertscher Werke zu gewinnen. Diese trockenen Geschäftsleute fanden die Sachen, vor allem der schwierigen Klavierbegleitung, der damals ungewöhnlicheren Tonarten und der Unbekanntheit des Autors wegen, für ungeeignet zum Verlag. Ein günstiger Zufall griff helfend ein. In einer Soiree Sonnleithners, am 1. Dezember 1820, sang Gymnich den „Erlkönig", der, schon seit 1815 komponiert, Vogl und Schönstein bekannt, aber offenbar noch niemals in grösserer Gesellschaft vorgetragen worden war. Der Erfolg war der denkbar grösste. Bereits am 25. Januar 1821 trat Gymnich in einer Abendunterhaltung des sogenannten kleinen Musikvereins — eines Ablegers der Gesellschaft der Musikfreunde — mit demselben Liede öffentlich auf. Wieder herrschte grösster Enthusiasmus. Der anwesende Komponist wurde dem begeisterten Publikum vorgestellt. —

Nun taten sich die beiden Sonnleithner, Grillparzer, Baron Schönstein, Universitätspedell Schönauer und ein Herr Schönbichler zusammen[103]), liessen auf ihre Kosten den „Erlkönig" stechen und — Ende Februar — kommissionsweise bei Diabelli erscheinen. Um Unterschleif zu verhindern, wurden die Exemplare — deren noch manche existieren — mit einem S versehen und numeriert. In einer Abendunterhaltung bei Sonnleithner (andere nennen Kiesewetter) verkündete Dr. Ignaz v. Sonnleithner den anwesenden Gästen, dass die Ballade erschienen sei, worauf sogleich auf hundert Exemplare subskribiert wurde. Durch diesen Erfolg ermuntert, gaben die edlen Mäcene des Meisters
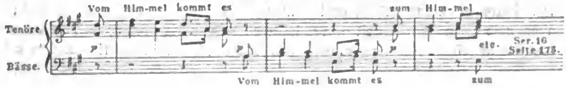
zwölf Hefte seiner Lieder heraus und verschafften demselben durch den Erlös eine, für seine Verhältnisse geradezu glänzende Einnahme. — Wesentlich unterstützt wurde die Aktion durch die Popularität, welche der „Erlkönig“ infolge rasch aufeinander folgender Wiederholungen innerhalb kurzer Zeit gewann. Bei Pettenkofen wurde die herrliche Ballade am 8. Februar 1821[104]) gesungen, am 7. März 1821 trat Vogl in einer, von der Gesellschaft adeliger Damen[105]) veranstalteten Akademie mit demselben Stücke vor das Publikum und erzielte durch seinen hinreissenden Vortrag eine beispiellose Wirkung. Die auf stürmisches Verlangen erfolgte Repetition war nur das äussere Zeichen der hochgehenden Begeisterung. Schubert war mit einem Male ein gefeierter Mann. —

Dass zwei andere Schubertsche Stücke, das Quartett „Das Dörfchen“ (gesungen von Jos. Barth, Goetz, W. Nejebse und C. R. v. Umlauff) und „Der Gesang der Geister über den Wassern“, die am selben Abende teils weniger gefielen, teils geradezu Befremden erregten[106]) schädigte den ungeheuren Erfolg nicht. Eigentlich hätten die beiden Werke das Staunen über die Bedeutung des neu erstandenen Genies nur ins Ungemessene steigern sollen, denn Schubert zeigte sich in denselben von einer ganz neuen Seite, als Komponist für Männerstimmen, und gleich in einer Grösse, die wir heutzutage offenbar besser zu würdigen verstehen als Schuberts Zeitgenossen.

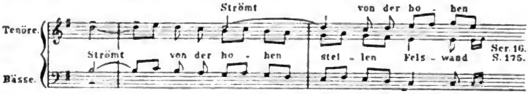
„Das Dörfchen“ (aus dem Jahre 1817 stammend), ein überaus schönes, echt Schubertsches Stück, zugleich eines von den verhältnismässig wenigen Werken für Männerstimmen, die Schubert vor dem Jahre 1820 schrieb, besitzt bereits die eigentümliche Freiheit der Stimmen, atmet den vollen, gesättigten Wohllaut, die den Schubertschen Satz für Männerchor so sehr vor demjenigen fast aller anderen Meister auszeichnen.

Vor Schubert hat man lediglich Mozart, den Erfinder dieser Gattung, zu nennen. Von ihm übernahm unser Meister eigentlich nur Andeutungen, den Hinweis auf den neuen Weg. Was der Männergesang nach Mozart geworden ist, erschöpft sich — ausser einigen genialen Stücken C. M. v. Webers — in Schubert, der zeitlich der erste, inhaltlich der grösste Männerchorkomponist war — bis auf den heutigen Tag.
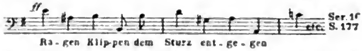
„Der Gesang der Geister“, das von seinen Zeitgenossen so arg missverstandene Stück, ist eigentlich das einzige Werk Schuberts, dessen Entstehen keinem Momente zu verdanken ist, sondern das in merkwürdig langer Arbeit heranreifte. — Der erste, rein musikalische Anklang an die Musik des Geisterchores findet sich in der C-dur Sonate aus dem Jahre 1815 (Ges.-Ausg., Ser. X, No. 2). Im September 1816 beschäftigte sich Schubert zum ersten Male mit dem gewaltigen Goetheschen Gedichte, das er zunächst für eine Singstimme mit Klavierbegleitung setzte. Diese Fassung ist nur zum Teil erhalten.[107]) Sie hat mit den späteren Formen nahezu nichts gemein. Im März 1817 schreibt Schubert das Stück zum ersten Male für vier Männerstimmen.[108]) Er ist zur Erkenntnis durchgedrungen, dass der schwärmerische, geheimnisvolle Ton der Männerstimmen das richtige Organ für die Wiederspiegelung der ganz einzigen Stimmung des Gedichtes sei. Noch ist der Chor ohne Begleitung. Einzelheiten, manches Charakterisierende, Malende der endlichen Fassung beginnt sich geltend zu machen: so z. B. die Abwechslung der Chöre bei den Worten:



die (hier noch in langsamem Tempo) rollende Figur an der Stelle:



das Sprunghafte der Stimmen bei den Worten:



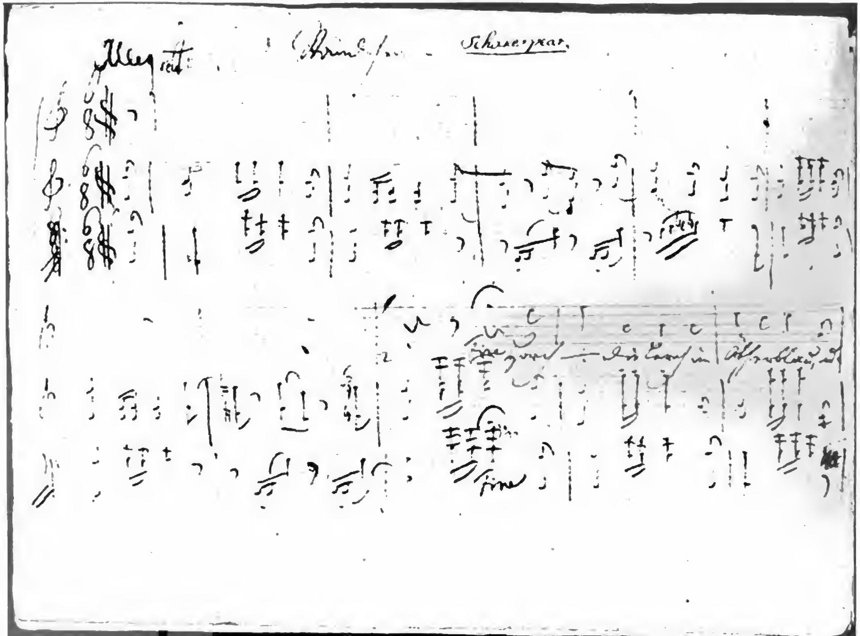
Man sieht, Schubert hatte eine bestimmte Vorstellung von dem, was er wollte, das Werk stand in seiner Totalität vor seinem Geiste, das richtige Wort war aber noch nicht gefunden. Es ist, als suchte einer in einem finsteren Zimmer die Türe. . .

Mit einer dritten, unvollendeten Bearbeitung aus dem Jahre 1820[109]) — diesmal für Männerchor mit Klavierbegleitung — entfernt sich der Meister etwas von seinem Ziele. Das Stück ist schlichter, weniger kühn als die vorige Fassung. Dafür versucht Schubert das milde, versöhnende Element hervorzukehren. Gewiss ist diese Studie den sanfteren Partien des Werkes schliesslich auch zu statten gekommen. — Im Dezember 1820 nimmt Schubert die Arbeit[110]) nochmals auf und bringt dieselbe mit einem gewaltigen Ruck nach vorwärts. Hat er doch jetzt bereits die Zuziehung tiefer Streicher (Violen und Violoncelle, denen er nachträglich den Kontrabass hinzufügte) als unerlässlich erkannt, hat er doch hier zum ersten Male auch diejenige Musik erfunden, die wir in der letzten, allgemein bekannten Version[111]) seines genialsten Männerchorwerkes bewundern. Im Februar 1821 war Schubert mit sich in allem und jedem im Reinen und vollendete — jetzt gewiss in einem Zuge — das Stück.
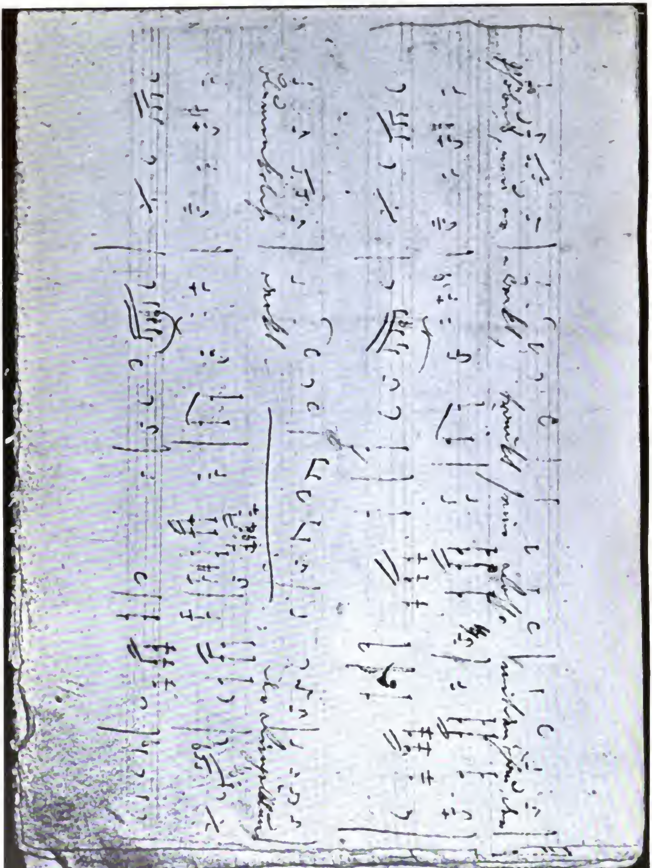
Die viele — scheinbare verlorene — Mühe war unerlässlich, um Schubert auf jene einsame Höhe vordringen zu lassen, auf welcher dieser Faust der Männer-Chor-Literatur ohne jegliche Nachbarschaft thront. Schubert hatte unter harter Arbeit, zuletzt aber wie mit einem Genie-Gewaltstreich, ein neues Gebiet erobert, gleich mit seinem ersten umfangreicheren Stücke das Grösste erreichend, ein Feld bis in seine tiefste Tiefe aufgeackert, das nach ihm zahllose Nachahmer und Nachtreter der Länge und Breite nach bis zur Erschöpfung bebauten.

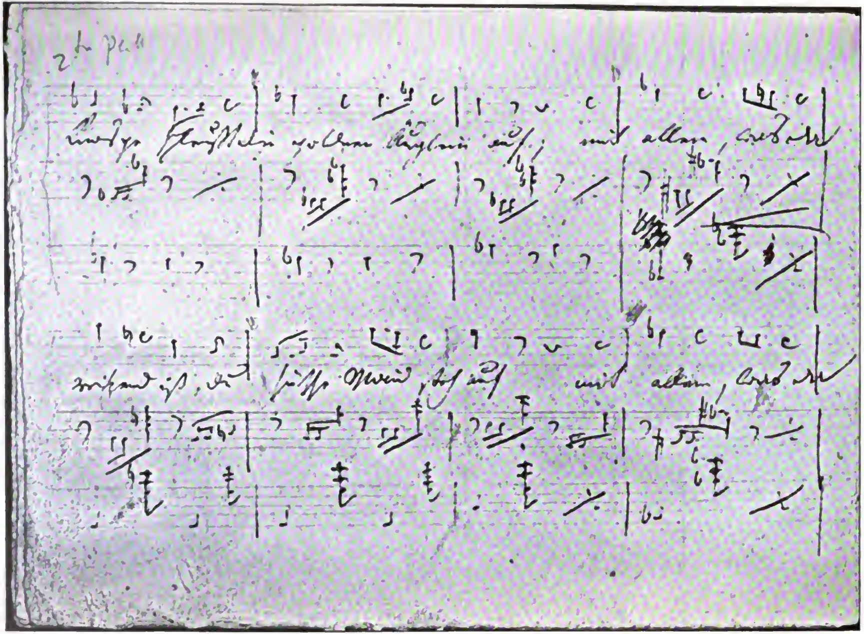
Vom „Geistergesang" an liess Schubert in ununterbrochener Reihe alle die vielen Männerchöre folgen, die heutzutage — nebst einigen wenigen Stücken anderer Meister — die klassische Literatur des Männergesanges bilden.

Schubert, der nun zur vollständig abgeschlossenen Persönlichkeit herangereift, auf der Höhe seines Könnens stehend, sich im Besitze der Mittel befand, sein eigenstes Wesen in selbständiger, ihm allein zukommender Weise auszusprechen, hatte um dieselbe Zeit, als ihn immer wieder der „Geistergesang" beschäftigte, im Februar 1820 in aller Stille ein anderes grosses Werk geschrieben, die Osterkantate „Lazarus" oder die Feier der Auferstehung"[112]), nach der Dichtung A. H. Niemeyers[113]). Kaum irgend eine andere Komposition Schuberts ist so sehr geeignet, die beispiellose Begabung und künstlerische Freiheit des Meisters zu zeigen, wie dieses Oratorienfragment. Kein Vorbild beeinflusste ihn. Von Bach kannte er — nach Hüttenbrenners Angabe — sehr wenig, Händelsche Werke hatte er zwar gehört und einzelne mit Begeisterung durchgespielt; als er aber selbst an die Arbeit ging, kam es wie feurige Zungen über ihn und er konnte in einer Sprache reden, wie niemand vor ihm. Er schrieb keine



Ständchen (Text von Shakespeare). Von **Franz Schubert (Juli 1826)**
auf einem selbst liniierten Regalpapiere.
Autograph (ein ganzes Heft) im Besitze der „Städtischen Sammlungen" in Wien (Rathaus).
(Photographie in Originalgrösse.)
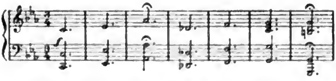






archäisierende, sondern eine durchaus moderne, spezifisch Schubertsche Kantate, voll tief ergreifender, origineller, eines Genies würdiger Musik.

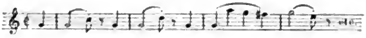
Am eigentümlichsten berührt in derselben einerseits die dem Zuschnitte des heutigen Musikdramas überraschend ähnliche Form, andererseits der mehr als in allen Opern Schuberts sich geltend machende starke dramatische Zug. Ob Schubert die bei manchen grossen Komponisten auffallende Gabe innewohnte, im Lyrischen und Epischen so nahe an das Dramatische heranzukommen, dass man auf entschiedene Anlage für diese Gattung schliessen könnte, diese Anlage sich aber im Falle der Theaterkomposition als unzulänglich erwies, oder ob Schubert wirklich das Zeug zum Opernkomponisten besass und nur durch seine schauderhaften Textbücher von vornherein lahmgelegt wurde, wird wohl stets eine offene Frage bleiben. Nach dem „Lazarus" könnte man den zweiten Fall für den wahrscheinlicheren halten

Merkwürdigerweise war es dramatische Musik, durch welche sich die allgemeine Aufmerksamkeit Schubert zuwendete. Im Jahre 1820 wurden knapp nacheinander zwei seiner Theaterwerke aufgeführt: am 19. Juni im Kärnthnerthortheater „Die Zwillingsbrüder"[114]), ein Singspiel, zu dessen Komposition er durch Vogls Vermittlung von der Direktion des Operntheaters aufgefordert wurde, am 19. August im Theater a. d. Wien „Die Zauberharfe"[115]), ein Zauberspiel von Hoffmann, zu dem Schubert Melodramen und Chöre geschrieben hatte. Keines der beiden Stücke hatte dauernden Erfolg. „Die Zwillingsbrüder" wurden nur sechsmal, die „Zauberharfe", deren Musik einiges Aufsehen erregte, zwölfmal gegeben. Wenn man von dem Texte absieht, der in beiden Werken gleich schlecht war, so ist die Schätzung, welche das Wiener Publikum diesen Werken gegenüber durch seinen Besuch erkennen liess, ziemlich richtig: „Die Zwillinge hatte Schubert", wie Spaun berichtet, „ohne grosses Interesse an der Sache geschrieben", die Musik zeigt kaum stellenweise Zeichen der Herkunft von einem grossen Meister. Anders die „Zauberharfe", deren textlicher Untergrund hie und da Schuberts rasch bewegliche und auch Minderes gleichsam vergoldende Phantasie anzuregen imstande war. Namentlich sind es die Melodramen, die oft durch Schlagkraft des Ausdruckes, durch höchst bezeichnendes Kolorit[116]) überraschen. Man merkt es diesen interessanten kurzen Sätzen an, dass oft ein einziges Wort genügte, um in dem Komponisten gewisse Vorstellungen hervorzurufen, die er in charakteristische Musik umsetzte Als ein ganz moderner Zug fällt in der „Zauberharfe" die mit unverkennbarer Rücksicht auf dramatische Zwecke erfolgende Verwendung des Leitmotivs auf. Die die Ouvertüre eröffnende Gruppe:



erscheint wiederholt und in ganz bestimmter Absicht in der Musik. — Das Melodram zu Anfang des dritten Aktes deutet die Umkehrung desselben an.

Das Allegro-Thema der Ouvertüre:



ist — nach Weberscher Art — einer Nummer des Stückes, einem Melodram (Part. Seite 140) entnommen. Uebrigens nicht der einzige Zug in der „Zauberharfe", welcher an den Meister des „Freischütz" erinnert, dessen Stern damals bereits zu leuchten begann und auf Schubert keineswegs ohne Wirkung blieb. — Bemerkenswert ist, dass

Schubert, ähnlich wie es vor ihm Beethoven im „Fidelio“ und nach ihm R. Wagner in den meisten seiner Opern getan, den dritten Akt mit einer längeren Instrumentalnummer eröffnete. In dieser „Ouvertüre zum dritten Akte“ — wie sie Schubert nennt — tritt zum ersten Male jener marschartige Rhythmus auf, von dem Schubert in seinen dramatischen Werken so schwer los kam und der zum guten Teil deren eigentümliche rhythmische Monotonie mitverschuldete.

Aus dem Jahre 1820 stammt noch ein dramatisches Werk unseres Meisters: „Sacontala“[117]), das Fragment geblieben ist. Jedenfalls ist dies sehr zu bedauern. Der poetische Stoff hätte — selbst wenn die Worte von mittelmässigem Werte gewesen wären — auf Schubert sicherlich anregender gewirkt, als die Biedermeierspässe der „Zwillingsbrüder“, der läppische Theaterzauber in der „Zauberharfe“ oder die altmodischen, spanisch-maurischen Helden- und Grossmutsgeschichten in „Alfonso und Estrella“ und „Fierrabras“, zweier Stoffe, denen Schubert später — 1821 und 1823 — zum Opfer fiel.

„In sehr glücklicher Jugendschwärmerei, aber auch in sehr grosser Unschuld des Geistes und Herzens“ wurde — nach des Textdichters F. von Schober eigenem Worte — „Alfonso und Estrella“[118]) geschaffen. Theaterkenntnis ging sowohl dem Dichter, als dem Komponisten ab. Erfindung besass nur Schubert. Was Schober beisteuerte, war ein Gemisch von Liebe, Politik und Langeweile. Alles in spanischem Kostüm. Wie sich Schubert für dieses gespreizte Ritterstück mit seiner unklaren, uninteressanten Handlung begeistern konnte, ist unerfindlich. Jedenfalls begeisterte er sich dafür, ja, er und Schober versprachen sich sogar sehr viel davon.[119]) In der Zeit vom 20. September bis 16. Oktober entstand der 1. Akt, vom 18. Oktober 1821 bis 27. Februar 1822 der zweite und dritte Akt. An musikalisch Reizvollem ist kein Mangel. Gleich der erste Chor ist echter Schubert; frisch, unbefangen, kläräugig. Die Arie: „Sei mir gegrüsst, o Sonne“ (No. 2) beginnt mit einem prächtigen Vorspiel in Es-dur, auch die erste Partie der Arie ist bedeutend; die zweite Hälfte etwas gar konventionell. Eine interessante Stelle („Schon schleichen meine Späher“ pp. a-moll) enthält das Duett No. 6. Bald darauf verfällt die Musik in bedenkliche Sorglosigkeit. Noch sind in diesem Akte der frische Jagdchor und die A-moll-Arie der Estrella: „Es schmückt die weiten Säle“ (No. 7), die prächtige C-durstelle („Ja, höre du mein Fleh'n“) im Duette No. 9, der Marsch und der eigentümliche Unisono-Chor im Finale zu erwähnen. Der zweite Aufzug mit dem hübschen „Lied vom Wolkenmädchen“ (No. 11), dem in seiner ersten Hälfte (in G-moll) höchst originellen Duett No. 12, einem brillanten, für die Bühne aber zu langen „Verschworenen“-Chor (No. 17) und der reizenden Sopran-Arie „Herrlich auf des Berges Höhen“ (No. 21) steht musikalisch gegen den ersten Akt wenig zurück. Viel landläufige, wenn auch überaus gesund erfundene Musik enthält der dritte Aufzug. — Eigentümlich muten auch in diesem Werke die Anklänge an Weber an. Am 3. Oktober 1821 war dessen „Freischütz“ in Wien zum ersten Male gegeben worden. Die No. 16 des zweiten und 27 des dritten Aktes von „Alfonso und Estrella“, beide später als am 18. Oktober 1821 geschrieben, zeigen unverkennbare Einflüsse des genialen Dramatikers.

„Alfonso und Estrella“ wurde bei Schuberts Lebzeiten niemals aufgeführt. Schober legte die Oper 1825 vergeblich L. Tieck an das Herz, der damals in Dresden als „Theaterhofrat“ fungierte. Die von Schubert anfangs für ver-

heissungsvoll gehaltene, im Jahre 1823 stattgehabte persönliche Aussprache mit K. M. v. Weber — mit dem Schubert bereits 1822 brieflich verkehrt hatte[120]) — rückte die Aussicht auf eine Aufführung in Dresden sicherlich auch nicht in die Nähe. In Berlin verwendete sich die berühmte Milder[121]) dafür, musste aber bald dem Komponisten melden, dass ihre Bemühungen keinen Erfolg versprächen. Bei einem Besuche in Graz (1827) spielte Schubert die Oper in Gegenwart Hüttenbrenners und Dr. Pachlers dem Theaterkapellmeister Josef Kinsky vor, der sich für das Werk interessierte. Da es den Anschein hatte, als wolle die Grazer Direktion „Alphonso und Estrella“ auf die Bühne bringen, liess Schubert die Partitur bei seinem

Schubert.



Schubertiade. „Landpartie nach Atzenbrugg.“
Originalphotographie nach einem Aquarell von Leop. Kupelwieser.
Im Besitze der „Städtischen Sammlungen“ in Wien (Rathaus).

Freunde Dr. Pachler. Es kam auch zu zwei Orchesterproben, nach welchen aber die Oper, als „viel zu schwierig“, beiseite gelegt wurde. Erst 1841 kam das Autograph, nach geradezu diplomatischen Unterhandlungen,[123]) in die Hände von Schuberts Bruder Ferdinand zurück. Fr. Liszt brachte „Alphonso und Estrella“ am 24. Juni 1854 in Weimar zur ersten Aufführung; Karlsruhe folgte am 22. März 1881. Johann Nep. Fuchs, Hofkapellmeister in Wien (1842 bis 1899), arbeitete die Oper um und brachte sie in dieser Form in Hamburg und Wien zur Darstellung. — Einen dauernden Gewinn für die Bühne bedeutete „Alphonso und Estrella“ nicht, trotz so mancher in der Partitur enthaltenen musikalischen Perle.

Ein gut Teil dieses Werkes wurde während des Landaufenthaltes Schuberts in St. Pölten und dem etwa drei Stunden davon gelegenen Schlosse Ochsenburg geschrieben. Dichter und Komponist waren der im Hochsommer

unerträglich heissen Stadt Wien entflohen und arbeiteten in ländlicher Stille eifrig an dem neuen Werke. Für Schober lag ein Grund, gerade diese Gegend vorzuschlagen, vor allem darin, dass das Schloss Ochsenburg einem seiner Verwandten, dem Bischof Hofrat von Darkesreither, gehörte. Hier oder in dem unfern gelegenen Azzenbrugg[124]) trafen Schobers Freunde alljährlich zu einem dreitägigen Feste zusammen, das mit Tanz, Spiel und Landpartien gefeiert wurde. Da Schubert, wie es scheint, ohne es zu wollen, als der geistige Mittelpunkt[125]) aller dieser Unternehmungen galt, bekamen diese, sowie ähnliche harmlos-heitere Zusammenkünfte in Wien, den Namen „Schubertiaden".[126]) Um Schubert, als den einzigen Musiker in dem Kreise hochstehender Männer, gruppierten sich feingebildete Beamte, einzelne Literaten — so späterhin Bauernfeld — und etliche Maler: Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Leopold Kupfelwieser, A. W. Rieder und — „der malende Schubert", M. von Schwind.



Moritz von Schwind.

Durch J. Kenner, Schuberts Schulkameraden, sollen Schubert und Schwind 1821 bekannt geworden sein. Diese Vollblutmenschen, diese Ur-Oesterreicher mussten einander unwiderstehlich anziehen. Wenn Schwind in einem Briefe an Bauernfeld[127]) sagt: „Man lebt so in der Gesindestube seiner Seele dahin — was kann da lieblicher sein, als in jene heimlichen Prunkzimmer zu kommen, wo das Feinmenschliche erst zur Sprache kommt, und das auf die ungesuchteste Weise und in aller Wärme," so gibt er damit den Schlüssel zum vollen Verständnis seiner lebenslangen Freundschaft mit Schubert. — Schwinds ganze Natur, die sich in jener Schuberts wie in einem Spiegel wiedererkannte, dazu sein feines Musikverständnis[128]) machten ihn besonders geeignet, in jene heimlichen „Prunkzimmer" der Seele einzutreten, die Schubert mit verschwenderischer Freigebigkeit denjenigen bereitete, die sich ihm so recht von Herzen hingaben, und in denen das Feinmenschliche wahrhaft in ungesuchtester Weise und in aller Wärme zur Sprache kommt.

Das hohe Interesse Schwinds an Schubert äusserte sich auch in künstlerischer Weise, indem er den jungen Tonmeister selbst, sowie viele Angehörige seines Kreises aufs Getreueste in vielen, gerade durch ihre Frische und Unmittelbarkeit so wertvollen Zeichnungen verewigt und so gleichsam Schuberts Biograph mit dem Stift wurde.

Selbst noch lange Zeit nach Schuberts Tode beschäftigte sich der berühmte Maler mit der Persönlichkeit seines unvergesslichen Freundes. So entstand eine überaus reizende Zeichnung, deren Mittelpunkt Schubert abgibt, vierzig Jahre nach Schuberts Ableben, im Jahre 1868. „Ich habe etwas gemacht, was gewissermassen eine Illustration zu Deinen Briefen eines alten Wieners vorstellen könnte . . ." schreibt Schwind an Bauernfeld.[129]) „Es wäre „Schubert am Klavier", der alte Vogl singend und die damalige Gesellschaft, Männlein und Weiblein, drum herum . . ."[130])

Die damals gepflegte jugendfreudige Geselligkeit hatte für Schubert nicht nur den Wert, ihm Erholung zu bieten, sie wies ihm einen Weg, den vor ihm keiner mit solcher Entschiedenheit eingeschlagen hatte, den Weg zu einer Wiedergeburt der Tanzmusik aus dem Wesen des Volkstumes heraus. Was die Romantiker mit der Literatur versuchten, das tat Schubert hier mit dem Tanz. Der Menuett, der Modetanz seiner Jugendjahre, erschien ihm steif, unzeitgemäss. Der Puls seiner Zeit schlug lebhafter. Er suchte und fand den



Schubert-Abend bei Spaun.

Nach einer Sepia-Zeichnung von Moritz von Schwind (1868). [130a])
Photographie von A. Fetzmann.

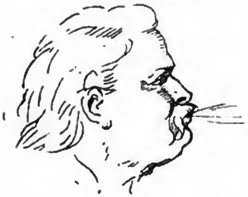
Im Besitze der „Städtischen Sammlungen" in Wien (Rathaus).

1. Ignaz Lachner.
2. Pinterics.
3. Witteczek.
4. Frz. Lachner.
5. Lori Stohl (verehlichte Schrotzberg).
6. Fr. Diez.
7. Frau Sophie Hartmann-Diez.
8. Frau Carol. Hetzenecker-Mangsil.
9. Baron Schönstein.
10. Marie Pinterics.
11. B. Randhartinger.
12. J. Gahy.
13. J. Steiger v. Amstein.
14. Mayrhofer von Grünbühl.
15. Br. A. v. Dobblhof.
16. Vogl.
17. Schubert.
18. J. von Spaun.
19. Hartmann.
20. Comt. Karol Eszterhazy.
21. Anton von Spaun.
22. (Unbekannt.)
23. Frau Vogl.
24. L. Kreissle.
25. L. F. Schnorr.
26. Jos. Kenner.
27. Marie v. Ottenwaldt, geb. v. Spaun.
28. Netti Hönig, verehlichte Mayrhofer v. Grünbühl.
29. M. v. Schwind.
30. A. W. Rieder.
31. Kupelwieser.
32. A. Dietrich.
33. Therese Puffer (verehlichte Hönig, in 2ter Ehe Gutherz).
34. F. von Schober.
35. Justine von Bruchmann verehl. von Schober.
36. R. Seligmann.
37. E. Freiherr v. Feuchtersleben.
38. Grillparzer.
39. F. Bruchmann.
40. Johann Senn.
41. Dichter J. Mayrhofer.
42. Ed. von Bauernfeld.
43. J. Castelli.

Tanz seiner Tage, indem er dem Wunderhorn lauschte, dessen Urlaute aus den Heurigen-Schänken des Wienerwaldes und von den Tanzböden der Vororte-Wirtshäuser herüberklangen. . . . Er fühlte sich als der Mann, diesen Heurigen, den das Volk genoss, zu edlem Wein umzubilden. So erwuchs ihm unversehens der „Ländler", der „Deutsche", der Walzer in künstlerisch veredelter Form, mit immer wertvollerem musikalischen Inhalt. Durch diese Tat hat er die Vorbilder für den ihm geistesverwandten Lanner[130b]) und die, das Angefangene organisch und der Zeit entsprechend fortbildenden Johann Strauss sen. und jun.

geschaffen, die französische Mode aus dem Ballsaale verdrängt und für Wien und Oesterreich die Führerschaft in der Tanzmusik der ganzen Welt erobert.

Zunächst schuf er für seine geselligen Zwecke. Er spielte gern zum Tanze auf, die Freunde hörten ihm leidenschaftlich gern zu. Was ihm von seinen Improvisationen gefiel, merkte er sich und schrieb es auf. So entstanden nach und nach diese wundervollen „deutschen Tänze", „Walzer" u. s. w., die in ihrem Melodieen-Ueberfluss und ihrer feinen Form Muster gemütvoller, echt nationaler Tanzmusik bleiben werden für alle Zeiten.



M. von Schwind.
Von ihm selbst gezeichnet; aus einer Humoreske. im Besitze Frl. M. v. Frechs in Gmunden.

Der tiefe Ernst, mit dem Schubert der Kunst diente, ist auch aus seinen Beziehungen zur Tanzmusik deutlich zu ersehen. Anderen schien es ein geselliges Spiel, er schuf während dessen, ein Bahnbrecher ohne alle theatralische Pose, eine neue Gattung.

Für eine leichtsinnig oder obenhin aufgefasste Kunst hatte er kein Verständnis Es ist in diesem Sinne höchst charakteristisch, was Bauernfeld über ihn in seinem Tagebuch[131]) notiert: „Dessauer erzählte mir heute, dass Schubert eines seiner Lieder gelobt. Dessauer meinte: es sei nur zu traurig. — Schubert erwiderte: Kennen Sie eine lustige Musik? Ich nicht!" — Auch die Berichte verschiedener Freunde und Zeitgenossen über Schuberts Bereitwilligkeit, am Wirtshaustische schnell etwas zu komponieren und Aehnl. sind mit grösster Vorsicht aufzunehmen, wenn nicht ganz von der Hand zu weisen. So wird erzählt, Schubert habe das Ständchen „Horch, horch" im Gasthause zum „Biersack" in Währing auf die Rückseite einer Speisekarte geschrieben. Das Autograph steht nun auf starkem Regalpapier und keineswegs auf einem einzelnen Blatt, sondern in einem Hefte, das mehrere Lieder enthält und dessen Notenlinien von Schubert selbst sorgfaltig mit Bleistift gezogen sind. So wie die Mär von der Speisekarte, ist wohl die ganze Erzählung erdichtet.



1 2 3 4 5 6 8 7

Schubertiade:
Gesellschaftsspiel: Das erste Menschenpaar und die Schlange.
Nach einem Aquarell von Leopold Kupelwieser (1821) im Besitze der „Städtischen Sammlungen" in Wien (Rathaus).
1. Mayrhofer (?); 2. Schubert; 3. Schober; 4. Kupelwieser; 5. Jenger; 6. Derffel; 7. Doblhoff; 8. Spaun.

In musikalischer Gesellschaft mag der Meister ausnahmsweise einmal rasch etwas entworfen haben. So erzählt Hüttenbrenner, er habe einmal seinen

Freund (Schubert) gefragt, ob er nicht auch versuchen wolle, Prosa in Musik zu setzen, und wählte zu diesem Behufe den Text aus Joh. VI. K. 59. V.: „Dieses ist das Brot, das vom Himmel gekommen ist“ u. s. w. Schubert „löste diese Aufgabe herrlich in 24 Takten“, indem er hierzu „die feierliche Tonart E-dur erwählte und diesen Vers für eine Sopranstimme mit Begleitung des bezifferten Basses“ setzte. — Auch diese Erzählung ist nur zum Teile genau und mischt Richtiges und Unrichtiges. In der Wiener Schubert-Ausstellung befand sich ein Blatt[132]), worauf ein berühmter Schubertischer „Deutscher“ mit einer übermütig lustigen Widmung an Assmayr. Die Rückseite des Blattes enthielt nun eine Stelle aus Joh. Kap. VI., V. 55—67: „In der Zeit sprach der Herr Jesus: Mein Fleisch ist wahrhaftig eine Speis, u. s. w.“ Das Stück brach ab, ein „V.“ deutete aber an, dass dasselbe eine Fortsetzung gehabt habe. Dem Verfasser gelang es, diese Fortsetzung, welche tatsächlich den von Schubert komponierten Vers „Dies ist mein Brot[133])“ enthält, im Nachlasse Hüttenbrenners, und zwar von diesem nach Schuberts Handschrift kopiert (nicht in Schuberts Autograph) zu entdecken.[134]) Das herrliche Stück, welches hier zum ersten Male veröffentlicht wird, begann keineswegs mit den Worten: „Dieses ist das Brot“, und Hüttenbrenner kann Schubert daher nicht nur diesen Vers zum Komponieren vorgelegt haben. Hüttenbrenner hatte die überaus merkwürdige Komposition und wohl auch die Kopie so gut verschlossen, dass er sie bei der Abfassung seiner Memoiren nicht wieder auffand und nach dem — bei bestem Willen trügerischen — Gedächtnisse berichtete.



J. B. Jenger, Anselm Hüttenbrenner u. Fr. Schubert.
Nach einer Originalzeichnung von J. Teltscher im Besitze Frau Ida von Schweitzer's (geb. v. Kleyle).

Dieser verschlossene und verschliessende Mann trägt auch Schuld, dass eines der bedeutendsten Werke Schuberts, die unvollendete Symphonie in H-moll[135]), erst 1865 — durch Joh. Herbeck — ans Licht gezogen und der Welt bekannt wurde. — Seit 1823 oder 24 schlummerte dieselbe in der „Obhut“ Hüttenbrenners. Das Werk war ihm zur Uebermittlung an den steiermärkischen Musikverein von Schubert übersandt worden, der dadurch seinen Dank ausdrücken wollte für die — durch J. B. Jenger[136]) angeregte — Ernennung zum Ehrenmitgliede dieses Vereins.

Die H-moll-Symphonie ist — aus unbekannten Gründen — ein Torso geblieben. Trotzdem zählt sie — ebenso wegen ihrer hohen Originalität, als wegen ihrer meisterhaften Ausführung — zu den kühnsten Werken sym-

phonischer Kunst. Mit einem drohenden pp Unisono der Bässe:



beginnt der 1. Satz (Allegro moderato); sogleich nehmen die Violinen ein wie ferner Regen rauschendes Sätzchen auf:



zu dem dann Hoboen und Klarinetten ein schmerzli.h-klagendes Thema anstimmen:



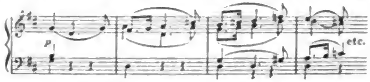
Diese Melodie steigert sich bis zu einem heftigen fz-Abschluss in H-moll, dem nach ein paar wundervoll überleitenden Takten das weltbekannte, ganz einfach begleitete Gesangsthema:
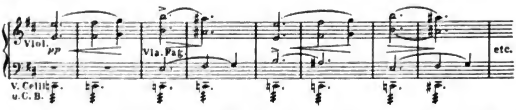


folgt. Plötzlich reisst dieser mild-tröstliche Satz ab; kräftige, harte Akkorde erklingen, die Geigen schreien in die Höhe . . . . wieder versuchen sich Teile des Gesangsthemas geltend zu machen,



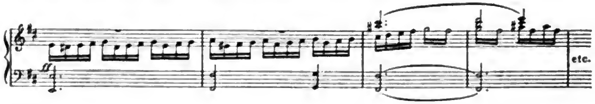
bald bekommen aber auch diese, durch ihr Staccato, ein strenges Aussehen, es drängt gegen einen scharfen Abschluss in G-dur, dem noch ein rührender, mit Nachahmungen aus dem Gesangsthema hergestellter Abgesang folgt:
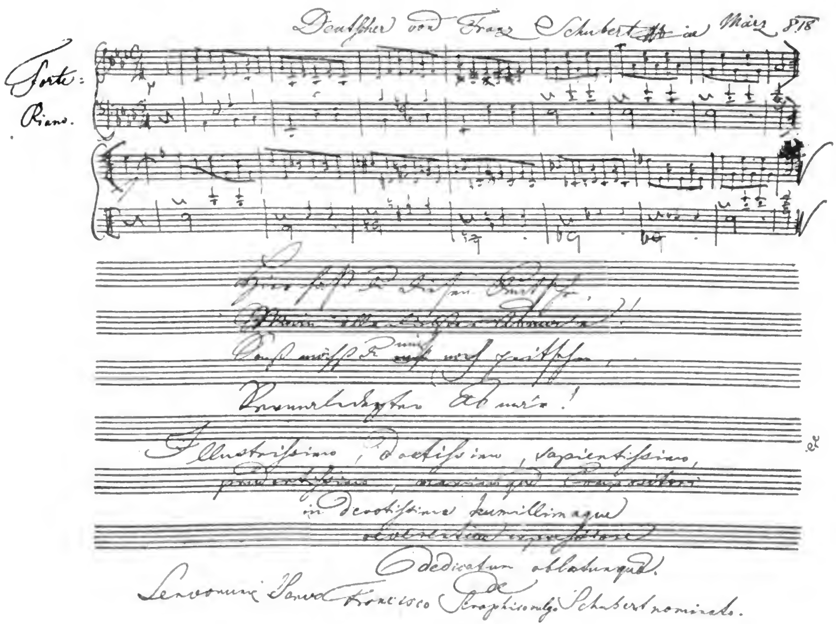


Auch diese Gruppe wird durch einen herben unisono Einsatz auf H gleichsam abgeschnitten. Der Satz versinkt wieder in tiefe Trauer, wie anfangs. Repetition. — Die sogenannte Durchführung enthält eine der ergreifendsten Stellen der gesamten Musikliteratur. Dumpf grollend beginnt sie mit dem allerersten Unisono-Thema des 1. Satzes (jetzt aber in E-moll); die Bässe sinken hoffnungslos hinab auf das tiefe C, ober welchem nun ein herzzerbrechendes Klagen der Geigen, Violen und Fagotte anhebt, zu dem sich tief unten die Bässe, gewitterschwangeren
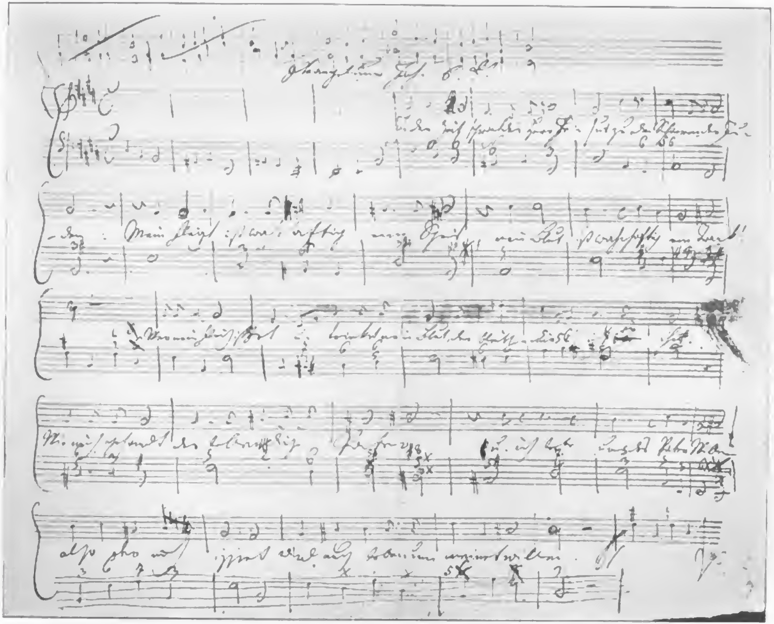


Wolkenmassen gleich, heraufwälzen . . . . Wie ferne Lichtblicke erscheinen ein paar Mal dazwischen Andeutungen des Gesangthemas, um sogleich wieder in den fahlen Nebeln des düsteren Nachtgemäldes zu erlöschen. Immer herber, unwilliger wird der Satz, Teile des Hauptthemas bekämpfen sich:
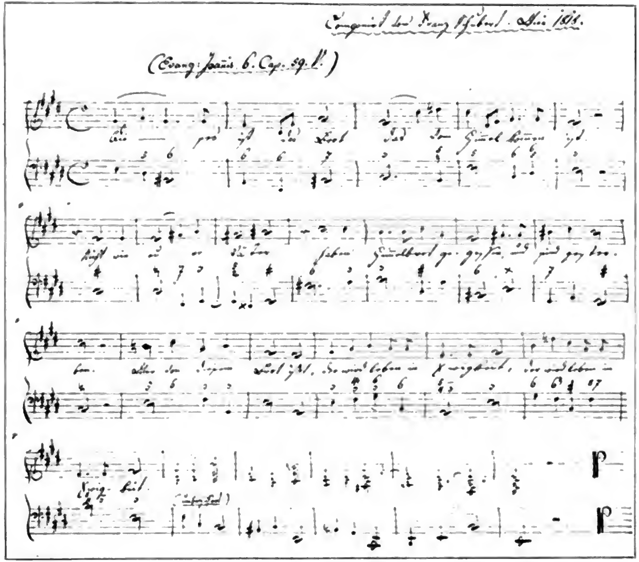




Autograph Franz Schubert's
im Besitze des Herrn Stefan Kantor in Wien.
„Deutscher" in As-dur mit Widmung.



Skizze der unveröffentlichten Composition.
(Photographie von Victor Angerer in Wien.)
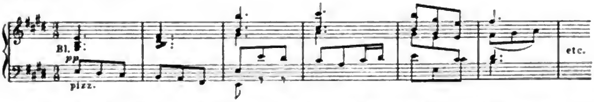


Fortsetzung vorstehender Composition.

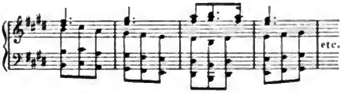
(Nach einer von Anselm Hüttenbrenner gefertigten Abschrift.)

dazu prasselt das rauschende Geigenmotiv des Anfangs, nun wie Hagel, hernieder, es drängt zu einer Entscheidung! Strahlende Blechakkorde fallen schmetternd ein, um gleich darauf wieder im pp zusammen zu sinken . . . . . Die Kraft ist erschöpft . . . der Satz lenkt zum Anfang (H-moll) mit seinen Klagen zurück, die ganze erste Partie erscheint wieder, und mit einer tiefschmerzlichen, aus dem ersten pp-unisono-Thema gebildeten, Schlussgruppe endet das erschütternde Tonstück.

Aeusserlich ruhiger, aber dennoch voll tiefer Wehmut ist der 2. Satz, das Andante con moto.



Die zwei, dem eigentlichen Thema vorausgehenden Takte spielen in diesem Satze eine bedeutende Rolle, denn alsbald wird die stark markierte Achtelbewegung übermächtig und stellt sich der Oberstimme selbstherrlich gegenüber:



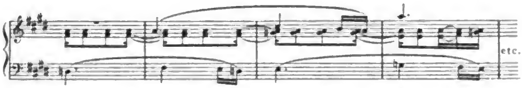
um aber dann bald vor der milden Melodie zu zerstieben. Ein zweites, breites Thema hebt sanft klagend die Klarinette an:



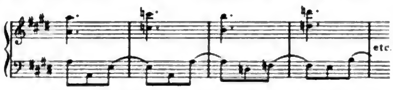
bald darauf erscheint es, breit und mächtig einherstapfend, in den Bässen: dann wieder in weicherer Form nachgeahmt:

A





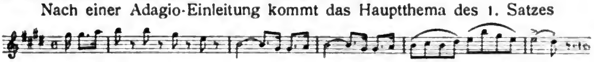
nach Durchführung des rhytmischen Fragmentes  tritt wieder das Hauptthema auf, dann der 2. Gesang in A-moll (diesmal nicht in der Klarinette, sondern in der Hoboe), worauf die Gruppe A in der Verkehrung erscheint:



Mit Ableitungen aus dem ersten Thema verlischt der Satz.

Ehe Schubert diese zwei, wie mit Cyclopenhand hingestellten Sätze schuf, hatte er, im August 1821, eine ganze Symphonie in E[187]) skizziert, die wieder in anderer Art, wie jene in H-moll, unvollendet gelassen wurde. Er hat dieses blühend erfundene Werk in einem Flusse in Partitur hingeschrieben, die wichtigsten Stimmen zu Papier gebracht, die Detail-Anführung aber — vielleicht nur ein paar Tage — verschoben. Ueber neuen Arbeiten kam er nicht mehr dazu.

Nach einer Adagio-Einleitung kommt das Hauptthema des 1. Satzes



dann das Gesangsthema, von der A-Klarinette vorgetragen:



dies, neben einem kräftigen punktierten Motiv, das Hauptmaterial des Satzes.

Das Andante besitzt das schöne, rhythmisch eigentümlich entwickelte Thema:



Das Scherzo beginnt:



das Trio:



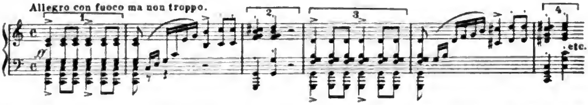
das Finale:

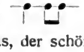


J. Brahms dachte einmal einen Augenblick daran, das Werk in allen Teilen auszubauen. Bald erkannte er die Unmöglichkeit. Ein tüchtiger englischer Musiker hat das getan, was Brahms unversucht liess.

Schubert, der sich nun der meisterhaften Beherrschung grosser Konzeptionen völlig sicher wusste, schrieb bald nach der H-moll Symphonie sein gewaltigstes Klavierstück „Die Wanderer-Phantasie“ op. 15.[138]) Zeitlich das erste in solchen Dimensionen einheitlich entworfene Klavier-Solostück, ist die Phantasie bis zum heutigen Tage ein weithinragendes, in seiner gigantischen Art einzig dastehendes Denkmal unserer an Schönem und Gewaltigem doch so überreichen Klavierlitteratur geblieben.

Das „Wanderer“-Thema („Die Sonne dünkt mich hier so kalt“), das Schubert der Phantasie zu Grunde legte, klingt schon in dem energischen Anfangsthema derselben:



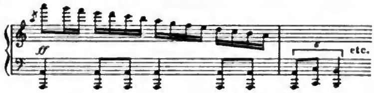
an. Der Rhythmus  ist ohne den Auftakt derselben, wie an jener der ersten 3 Noten Stelle des Liedes, und kehrt auch in dem ersten Ableger des Themas, der schönen E-dur Stelle:
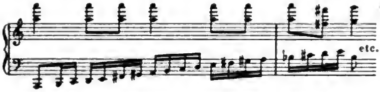


wieder. Bald darauf wird der erste Gedanke aufgenommen, liegt aber der Hauptsache nach in der Unterstimme: Nun werden einzelne Motive des



Themas — unter Zuziehung von Nebenstimmen — durchgeführt, in gerader oder Gegenbewegung.



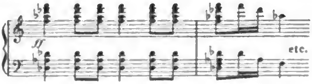


Aus dem Motivchen 6 entwickelt sich eine Art Gesangsthema:
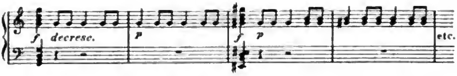
7 

das Schubert breit mit feinster Ausnützung des modernen Klaviers ausführt.

Wieder meldet sich das Hauptthema an:



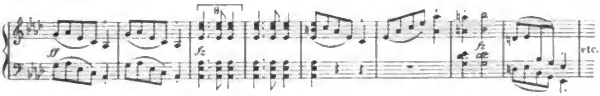
Das pochende Motiv  liegt der ganzen nächsten Partie zu Grunde, vor Allem dem schönen Uebergang:



der schliesslich zu dem, in Cis-moll erscheinenden „Wanderer"-Thema hinüberleitet, das nun in freier Weise paraphrasiert wird. Gegen Ende dieses Adagiosatzes — weniger Variationen als Glossen des berühmten Themas darstellend — entwickelt sich immer mehr und mehr ein Begleitungsmotiv



aus welchem plötzlich, wie mit einem Satze, das Hauptthema des Scherzos

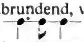


hervorspringt, das wieder nichts ist, als eine Umformung des allerersten Themas der Phantasie. (Das charakteristische Motiv 2 zu beachten!) Im Laufe der Fortsetzung blüht mit einem Male eine neue, reizende, durch das Motiv 8 angeregte Melodie auf:



deren Rhythmus aus der ganzen darauffolgenden Parthie hervorklingt. Dem Gesangsthema 7 nachgebildet ist der sich nun anschliessende Des-dur Teil — man könnte ihn das Trio des Scherzo nennen —

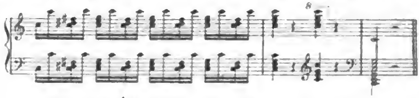


auf welchen, abrundend, wieder das Scherzo folgt, das sich unter Zugrundelegung des Rhythmus  immer mehr steigert, bis es auf der Dominante von C abbricht, um dem letzten Abschnitt der Phantasie, dem Schlusssatze (Allegro),

Platz zu machen. Das Thema desselben



ist aus Teilen des aller ersten Themas gebildet und in äusserlich ähnlicher Form bereits in 5 angedeutet. Anfangs fugiert, wird der Satz unter mancherlei Rückbeziehungen auf den ersten Satz in freier Form fortgeführt, wobei die Notengruppe  stets rhythmisch den Ton angiebt. Selbst in den letzten Takten des ganzen Werkes vermag man noch eine Vergrösserung desselben



zu erkennen.



Die Ungezwungenheit der Polyphonie in diesem Finalsatze zeigt, wie tief Schubert in den Geist des Kontrapunktes eingedrungen ist. Trotz der strengen Form schreibt er Schubertsche Musik, spricht er seine eigene Sprache. — Nur einigen Auserwählten ist dies gelungen. Die meisten fallen sogleich in Bachs Ausdrucksweise, sowie sie nur den Versuch machen, polyphon zu schreiben.

In ähnlicher Weise, wie sich Schubert mit einem Gewaltwerke, dem „Gesang der Geister“, ein neues Gebiet eroberte, so stand er mit der „Wanderer-Phantasie“ plötzlich als ein Mächtiger auf dem Felde der Klavierkomposition da. Dort wie hier liess er nun eine Reihe unendlich kostbarer Werke folgen, dort wie da geradezu neue Gattungen schaffend.

Das „kleine Klavierstück“, das bis in unsere Zeit hinein in so poesie- und geistvoller Weise gepflegt wurde, hat Schubert bereits auf seine volle Höhe gebracht. Den ersten Anstoss zu kleinen Klavierpoesien hat wohl Seb. Bach[188a]) durch manche seiner wundervollen Präludien zu den Fugen des „Wohltemperierten Klavieres“ gegeben. Beethoven machte mit seinen „Bagatellen“ den nächsten Schritt, ohne öfter als gelegentlich auf diesem Wege fortzuschreiten, den nach ihm entschiedener erst W. J. Tomaschek (1774—1850, wie Dr. L. Scheibler in Bonn bemerkt, „von 1811 — bis vor Schubert der Hauptmeister der Impromptuform“) und dessen Schüler Worzischek, den Schubert wohl bei Kiesewetter kennen lernte, weiter und mit Erfolg gingen. Schubert — dem diese kleine Form nicht „bagatell“ erschien — kam mit dem hellsehenden Auge des Lyrikers an das kleine Klavierstück heran. Hatte er in seiner, ihm selbst die Bahn brechenden „Wanderer-Phantasie“ an bekanntes Lyrisches angeknüpft, um den Sinn des Spielers oder Hörers, gleichsam durch ein Citat, in ganz bestimmter Weise zu beeinflussen, so tat er unausgesprochenermassen in seinen „Impromptus“, den „Moments musicals“ u. dgl.[189]), in derselben Richtung Schritt für Schritt nach vorwärts. Mit diesen entzückenden Kleinkunstwerken schrieb er die ersten „Lieder ohne Worte“, aber in um so viel weiterem, tieferem Sinne, als er dem Erfinder dieses Titels an Weite des Empfindungskreises, an Tiefe des Gemüts überlegen war, und drückte den poetischen Gehalt mit einer Deutlichkeit, einer Wärme und Inbrunst aus, die nur einem so gewaltigen, im Ausdruck tausendfältiger Stimmungen zu höchster Meisterschaft gelangten Lyriker erreichbar war. Diese Musik kann fast sprechen, aber ihr grösster Reiz beruht darin, dass sie es doch nicht kann.

Im Jahre 1822, in welchem Schubert die H-moll-Symphonie, die „Wanderer-Phantasie“, ausserdem wohl einen gewichtigen Teil der grossen Messe in As schrieb, scheint er, wie gewöhnlich wohl aus Geldmangel, Wien nicht auf längere Zeit verlassen zu haben. Erst im nächsten Jahre, 1823, finden wir ihn wieder in seinem geliebten Oberösterreich. Wahrscheinlich hat ihn auch diesmal Vogl eingeladen, mit ihm zu reisen. Ein bisher ungedruckter Brief[140]) Schuberts an Schober bezieht sich auf diesen Ausflug.

Steyr, den 14. August 1823.

Lieber Schober!

Obwohl ich etwas spät schreibe, so hoffe ich doch, dass Dich dies Schreiben noch in Wien trifft[141]). Ich korrespondiere fleissig mit Schäffer[142]) und befinde mich ziemlich wohl. Ob ich je wieder ganz gesund werde, bezweifle ich fast[143]). Ich lebe hier in jeder Hinsicht sehr einfach, gehe fleissig spazieren, schreibe viel an meiner Oper und lese Walter Scott.

Mit Vogl komme ich recht gut aus. Wir waren miteinander in Linz, wo er recht viel und recht schön sang. Bruchmann[144]), Sturm[145]) und Streinsberg[146]) besuchten uns vor einigen Tagen in Steyr und wurden ebenfalls mit einer vollen Ladung Lieder entlassen. Da ich Dich schwerlich vor Deiner Rückreise noch sehen werde, so wünsche ich Dir nochmals alles Glück zu Deinem Unternehmen, und versichere Dich meiner ewig währenden Liebe, die Dich auf das Schmerzlichste vermissen wird. Lass', wo Du auch seyst, von Zeit zu Zeit etwas von Dir hören

Deinem Freunde

Franz Schubert mpia.

Kuplwieser, Schwind, Mohn[147]) etc. etc. ,an die (unleserlich) bereits auch geschrieben ist, grüsse ich alle(s) herzlich.

Meine Adresse:
Stadt Steyr, abzugeben
am Platz, bey H. v. Vogl.



Michael Vogl und Franz Schubert ziehen aus zu Kampf und Sieg.
Bleistiftzeichnung (vermutlich von Schober) aus dem Besitze des Herrn Rob. Klinkhardt in Leipzig.

Gegen Ende September war Schubert wieder in Wien[148]), wo ihm bald darauf die freudige Nachricht zuging, dass sowohl er als Vogl vom Linzer Musikverein zu Ehrenmitgliedern[149]) ernannt wurden. Die beiden Künstler hatten wohl ausser ihren lieben Freunden Spaun und Stadler, die damals in Linz weilten, ein paar einflussreiche Gönner gewonnen [150]).

Die Oper, von welcher Schubert in dem obigen Briefe spricht, ist Fierrabras.“[151]) Diese Oper komponierte Schubert gewissermassen für Barbaja, den damaligen Pächter des Kärnthnerthortheaters. Jos. Kupelwieser, Bruder des Malers, Sekretär im Josefstädter-Theater, lieferte das Textbuch, das unter dem 22. Juli 1823 von der Censur approbiert wurde. Es war wirklich niemandem gefährlich — den Komponisten allerdings ausgenommen. Schubert erkannte diese Gefahr — wieder die Langeweile — nicht und stürzte sich mit Leidenschaft auf die Arbeit.[152]) In vier Monaten lag die Oper fertig da. Zu einer Aufführung kam es nicht, da Barbajas Vertrag im März 1825 zu Ende

ging und die neue Leitung auf das Werk nicht reflektierte. Schubert hatte wieder einmal im wahrhaften Sinn des Wortes umsonst gearbeitet.

So wie in den meisten dramatischen Werken Schuberts ist auch in „Fierrabras" viel musikalisch Schönes, Eigentümliches enthalten. Die Oper beginnt mit einem allerliebsten Chor mit Sopran-Solo. Das darauffolgende Duett ist zwar echt Schubertisch, aber etwas maniriert. Die No. 3 ein Chor-Marsch mit dem Trio in G-Dur, „den Sieger lasst uns schmücken", ein durchaus originelles Stück. Die Verwendung des Piccolo im Trio überaus charakteristisch, witzig. Viel Wertvolles enthält die umfangreiche No. 4 und die darauffolgende 5. Szene, so geradezu sprechende dramatische Züge in den begleitenden Recitativen,[153]) originelle Einfälle in der Instrumentation, vor allem aber den reizenden Chor „Der Landestöchter fromme Pflichten." Das dramatisch bewegte 1. Finale beginnt mit einer anmutigen A-moll Tenor-Romanze, die sogleich darauf in einer Nachbildung in A-dur vom Sopran vorgetragen wird. Darauf ein interessantes Nacht-Stimmungsbild (Fierrabras im Garten), in welchem die tiefen Violen sehr charakteristisch benutzt sind. (S. 166.) Das Schluss-Ensemble effektvoll, überaus klangschön, sehr breit. Im 2. Aufzuge zeichnet sich ein Marsch in D moll (No. 8) durch höchst originelle Erfindung aus. Die an dieser Stelle mögliche dramatische Spannung — Mauren lauern einem Zuge von Rittern auf — wird durch die darauffolgende — wenn auch musikalisch sehr hübsche Chor-Nummer „Was mag der Ruf bedeuten" (S. 246) und durch die ebenfalls durchaus undramatische 4. Szene[154]) zerstört. Mit Ausnahme des Terzetts (No 12) und der prächtigen, harmonisch oft sehr überraschenden Arie No. 13 („Die Brust gebeugt von Sorgen") bleibt der 2. Akt nur auf mittlerer Höhe. Im Finale fällt ein Motiv auf, das ähnlich bereits in der „Zauberharfe" vorhanden war. Der



3. Akt enthält ein wertvolles Quartett (No. 19), eine sehr schöne F-moll-Arie mit Chor (No. 21), einen eigentümlichen Trauermarsch, in (H-moll), ein frisches, kräftiges Schluss-Ensemble.

„Fierrabras" ist gleich „Alphonso und Estrella" eine „Buch-Oper" geblieben. All die viele schöne Musik ist vergebens geschrieben worden. Unsere, im Dramatischen so fein empfindende, ja überempfindliche Zeit mit ihrer Sucht nach starken Wirkungen wird kaum ein Werk zum Leben erwecken wollen, das in den gemütlichen Tagen der zwanziger Jahre als undramatisch erkannt wurde.

Sowohl bei „Alphonso und Estrella", als auch bei „Fierrabras" trifft die Hauptschuld den Textdichter. Ist Kupelwieser mit dem Theater auch etwas besser vertraut, als Schober, so leidet er doch, wie jener, an dem totalen Unverständnis der Rolle, welche die Musik in der Oper spielt und — bei so nahen Freunden des Meisters ist dies besonders befremdlich — noch grösserem Unverständnis dessen, was man Schubert hätten bieten müssen, um ihm den Boden für ein wirkliches, seine Kräfte auslösendes Theaterwerk zu bereiten. Offenbar sahen sie nur den Liederkomponisten in ihm und waren ängstlich besorgt, sobald als möglich von einem lyrischen Ruhepunkt zum anderen zu gelangen. In dieser Sorge gingen sie so weit, dass nun die Arien, Duette und oft auch die Ensembles neben und nicht in der Handlung stehen. Der beste Stoff für die Nummern wird in ein paar einleitenden, als Recitativ komponierten Sätzen vorweg genommen; das dramatische Interesse ist erschöpft, sobald der Sänger den Mund auftut um ein Musikstück zu beginnen. Die Albernheit vieler Textdetails fällt gegenüber diesem Kardinalfehler weniger schwer in die
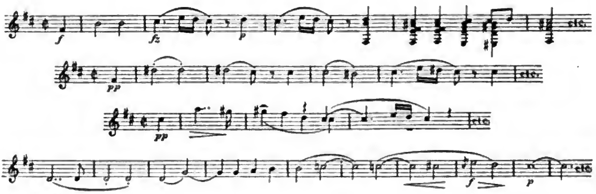
Wagschale. Wären die Stoffe der Stücke spannend, deren dramatischer Aufbau korrekt, wären die Nummern mit Rücksicht auf einen bestimmten dramatischen Zweck richtig disponiert, so könnten kleine dichterische Entgleisungen dem ganzen nichts anhaben.

Alle Schuld allein auf den Librettisten zu schieben, wäre aber ungerecht. Sieht man sich die Musik der zwei grossen Opern Schuberts an, so muss man zur Erkenntnis kommen, dass Schubert — mag der Grund immerhin in der geringen Anregung durch die Texte gelegen sein — in keiner derselben sein Höchstes, Grösstes gab. Geniezüge, wie sie in zahllosen seiner Lieder, Klavier- und Chorwerke, in den Quartetten und Symphonien oft dicht aufeinanderfolgen, sind in den zwei Opern nur vereinzelt zu finden. Um so behaglicher drückt sich der Meister in immer neuen Varianten seiner Lieblingswendungen aus. Kaum in einem anderen seiner Werke ist so viel persönlich Schubertisches enthalten, als in den zwei grossen Opern, aber mehr das Gewohnheitsmässige, wenn auch von ihm selbst Erfundene. Dieses Sich-gehen-lassen, dieses Vorwiegen des Subjektiven ist gerade in der Oper, wo der Komponist die möglichste Charakteristik anderer, seiner Bühnen-Gestalten, anstreben muss, entschieden vom Uebel. Dazu kommt, dass Schubert, unbekümmert um die Forderungen des Theaters, deren oberste: Kürze heisst, seine Musik fortentwickelt, in Chören die Textworte beliebig wiederholt und nur gar selten auf eine genügende dramatische Steigerung bedacht ist. Schubert scheint den gewissen Grad von Feldherrn- oder Taschenspieler-Schlauheit, deren kein Theater-Dichter oder -Komponist entbehren kann, nicht besessen zu haben, jene künstlerische Hinterhältigkeit, die den Effekt klug vorbereitet, ohne ihn vorzeitig zu verraten, dabei die Kunst, das Publikum aber dennoch insoweit in die Karten schauen zu lassen, als es die Erweckung und fast bis zum Unerträglichen fortschreitende Steigerung des Interesses notwendig macht, die Fähigkeit, den Hörer zugleich zu befriedigen und zu überraschen, kurz — das Talent des musikalischen Regisseurs. Schubert plaudert mit seinem Zuhörer, statt ihn gelegentlich zu überrumpeln, zu unterwerfen. Beim Theater gilt aber keine Kameradschaft. Beachtet man nun noch, dass Schubert die Vorspiele zu den Nummern zuweilen interesselos hinschreibt, die Chöre oft nur auf dem gemütlichen Wechsel von Tonica und Dominante aufbaut, im Rhythmischen überaus sorglos verfährt — die meisten seiner Opernnummern, oft drei oder vier nacheinander, sind im $^4/_4$- oder $^2/_2$-Takt, wobei es von Marschartigem wimmelt —, so kann man Schubert nicht ganz von aller Mitschuld an dem Missglücken der beiden grossen Opern freisprechen, wenn dies auch — um des vielen darin enthaltenen Schönen willen — tief zu bedauern bleibt.

Wie Wertvolles, Lebensfähiges Schubert trotzdem auf dem Gebiete der Theatermusik unter gewissen Bedingungen hervorbringen konnte, zeigt sein Singspiel „Die Verschworenen",[155]) bekannter unter dem der Censur weniger bedrohlich erscheinenden Titel: „Der häusliche Krieg", das der Meister knapp vor der Inangriffnahme des „Fierrabras" geschrieben hatte. Das Textbuch von J. F. Castelli führt mehr einen Scherz, als einen Konflikt in dramatischer Form vor. Die Frauen der aus dem heiligen Kriege heimkehrenden Ritter beschliessen, die Männer bei ihrer Ankunft frostig zu empfangen und dadurch für ihr langes Fernbleiben zu bestrafen. Die Ritter, durch einen Zwischenträger von dem Vorhaben verständigt, beachten die Frauen nun ihrerseits gar nicht und setzen sich, ohne die durch ihr Beginnen Bestürzten auch nur zu begrüssen, zu einem

Bankett nieder, bei dem sie zum Schein erklären — dies wird wieder den Frauen hinterbracht —, nochmals in den Krieg ziehen zu wollen, ohne den Frauen den kleinsten Beweis von Liebe gegeben zu haben. Nur Eines könne sie umstimmen: die Frauen müssten sich, mit Harnisch und Waffen angetan, bereit finden, mit den Männern fortzuziehen. Die Liebe siegt. Die Frauen nehmen Panzer und Schwert . . die Männer sind gerührt . . Versöhnung, Ende. Diesen hübschen Stoff hat Schubert mit einer entzückenden Musik versehen, die in jeder Nummer Liebenswürdigkeit und feinsten Humor atmet und trotz einiger Breite keineswegs der Bühnenwirksamkeit entbehrt. Spät genug nahmen sich die Theater des reizenden Werkes an. Es erlebte seine Premiere im Jahre 1863 in Frankfurt a. M.; Wien und viele andere Städte folgten. — Am öftesten erschien das Singspiel, und zwar auch mit grossem Erfolge. in Konzertaufführungen, zu denen Herbeck in Wien, 1861, den ersten Anstoss gab.

Ein weiteres Bühnenwerk Schuberts, das noch im Jahre 1823 entstand, verdient, obwohl es — ohne Schuberts Schuld — sich auf dem Theater nicht erhalten konnte, besonders rühmend hervorgehoben zu werden: die Musik zu H. v. Chezys Schauspiel „Rosamunde“.[156]) Frau H. v. Chezy[157]) kam im Jahre 1823 nach Wien und wurde im selben Jahre das Verhängnis zweier grosser Komponisten: C. M. v. Webers und Schuberts. Des Ersteren „Euryanthe“ brachte es trotz der genialen Musik Webers, trotz des grossen Namens ihres Schöpfers zu wenig mehr als literarischer Berühmtheit, Schubert hatte mit „Rosamunde“ einen unverhüllten Misserfolg zu beklagen, obgleich seine Musik zu dem unsäglich läppischen Stücke[158]) zum Bedeutendsten gehört, was er Zeitlebens geschrieben. Ist schon die Ouverture — welche übrigens in der Première, wie Schwind mitteilt, wiederholt wurde — ein reizendes, fein aufgebautes Musikstück, so stellt Schubert mit den Entre-Acts geradezu selbständige Dichtungen hin, wie sie in der Theater-Musik-Literatur zu den grössten Seltenheiten gehören. In den Konzertsälen haben diese Stücke, sowie die Balletmusik und Chöre eine Stätte gefunden, und gehören zu den vornehmsten Nummern der Repertoirs. Namentlich der Entre-Act „nach dem 1. Aufzuge“, jener in H-moll, ist ein berühmtes Vortragsstück guter Orchester. Er eröffnet den Reigen der dramatischen Musiknummern der Partitur. Hier dessen wichtigste Themen:



neben denen eine ganze Anzahl abgeleiteter Bildungen Bedeutung gewinnt. Das Hauptthema — eine jener herrlichen, poesiegetränkten Marschmelodien, wie sie ausser Schubert kein Meister geschaffen — bildet, in etwas geänderter Fassung, den Kern der 1. Gruppe des Ballets, im 2. Akte. Die zweite Gruppe desselben ist aus dem

aus dem Thema:



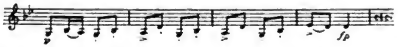
entwickelt. Ein Stück von ganz eigenem Reiz ist die Romanze: „Der Vollmond strahlt auf Bergeshöh'n"; Musik, die von Zärtlichkeit und Wärme überfliesst, ohne einen Augenblick sentimental zu werden. Manche Wendung darin erinnert an die kurz vorher geschaffenen „Müllerlieder"[159], deren Frische und Natürlichkeit einzig geblieben ist in der ganzen Literatur. — In düsterer Pracht erscheint der, nur von Bläsern beg'eitete Geisterchor „In der Tiefe wohnt das Licht". Der Entree-Akt „nach dem 3. Aufzuge" enthält im Hauptteile das berühmte Thema:



welches dem Meister selbst so gut gefiel, dass er es in einem Klavierstücke (No. 3 der vier Impromptus op. 142) und im Andante des A-moll-Quartetts (op. 29) nochmals ausführte. Echt ländliche Stimmung spricht aus dem Hirtenchor: „Hier auf den Fluren", helle Freude aus dem darauffolgenden Jägerchor. Die Musik schliesst mit dem hochoriginellen Ballet, dessen erstes Thema



gleich den darauffolgenden Melodieen



eine Eingebung persönlichster Natur ist, unnachahmlich in seiner Grazie und gesunden Fülle.



Merkwürdigerweise scheinen all' die Herrlichkeiten selbst den nächsten Freunden Schuberts nicht völlig eingeleuchtet zu haben. So schreibt Schwind unterm 22. Dezember 1823 an Schober: „Nach dem ersten Akte war ein Stück angelegt, das für den Platz, den es einnahm, zu wenig rauschend war und sich zu oft wiederholte. Ein Ballet ging unbemerkt vorüber und ebenso der zweite und dritte Zwischenakt. Die Leute sind halt gewohnt, gleich nach dem Akt zu plaudern, und ich begreife nicht, wie man ihnen zutrauen konnte, so ernste und löbliche Sachen zu bemerken. Im letzten Akt kam ein Chor von Hirten und Jägern, so schön und natürlich, dass ich mich nicht erinnere, etwas Aehnliches gehört zu haben. Mit Beifall wurde er wiederholt und ich glaube, er wird dem Chor aus der Weber'schen Euryanthe den gehörigen Stoss versetzen. Noch eine Arie, wiewohl von Madame Vogl auf das gräulichste gesungen, und ein kurzes Bucolicon wurden beklatscht. Ein unterirdischer Chor war unmöglich zu vernehmen . . ." („Aus Franz Schuberts Leben"; mitgeteilt von G. Glück. Wien, „N. fr. Presse", 20. Nov. 1904.)

Bühnenerfolg blieb „Rosamunde", wie schon erwähnt, trotz der wundervollen Musik völlig versagt. Schubert, der an dem Werke mit voller Begeisterung gearbeitet hatte, scheint durch das Fehlschlagen auch dieses Werkes ziemlich schwer getroffen, sein durch Krankheit und die Not des Lebens ohnehin gedrücktes Gemüt tief verdüstert worden zu sein.

Ein kluger Mann hatte ihm übrigens den Ausgang der „Rosamunde"-Angelegenheit richtig vorhergesagt: C. M. v. Weber! — Der Meister des „Freischütz" kam im Herbst 1823 nach Wien, um seine „Euryanthe" zu dirigieren und war, Zeit seiner Anwesenheit daselbst, Gegenstand grösster Verehrung seitens der

Künstlerschaft und der vornehmen Gesellschaft. — Bei Sonnleitner, scheint es, hat Weber Franz Schubert kennen gelernt, „dem er das Misslingen seines dramatischen Versuchs . . . Rosamunde voraussagte und den eminenten jungen Mann sich dadurch für immer zum Gegner machte."[160]) Immerhin interessant ist es aber, dass Weber auf Schuberts Andringen der Aufführung von Schneiders „Weltgericht" in den „Conzerts spirituels" beiwohnte, wo der junge Reissiger[161]) eine der Solopartien übernommen hatte, dessen Stimme und Vortrag ihn . . . entzückte."[162]) — Diese Erzählung ist — was den Grund der Verstimmung zwischen den beiden Meistern betrifft — nicht sehr wahrscheinlich. Wesentlich verlässlicher erscheint Spauns Bericht: „Er (Schubert) war ein grosser Verehrer Webers und der „Freischütz" gefiel ihm unendlich. Weber kam nach Wien, um seine Euryanthe zu dirigieren. Er fand grosses Wohlgefallen an Schubert, pries seine Kompositionen und versprach, seine Oper „Alfonso und Estrella", die ihm sehr gefiel . . . . zur Aufführung zu bringen. Schubert war fast täglich bei Weber, und sie kamen sich sehr nahe. Am Tage nach der ersten Aufführung der „Euryanthe" fragte Weber Schubert: „Nun, wie hat Ihnen meine Oper gefallen?" Schubert, immer aufrichtig und wahr, sagte, es habe ihm wohl Einiges gefallen, allein es sei ihm zu wenig Melodie darin, und der Freischütz sei ihm um gar viel lieber! Weber war über diese kalte Aeusserung beleidigt und antwortete unfreundlich; von Schuberts Oper war keine Rede mehr." — Das Ende der Bekanntschaft war jedenfalls nicht so freundlich, wie der Anfang. —

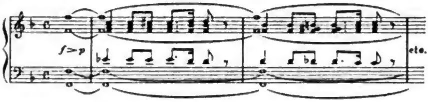


C. M. v. Weber.
Zeichnung von W. Hensel a. d. Jahre 1822.
(*Bild a. Gehrmann's illustr. Weber-Biographie.*)

Das folgende Jahr (1824) brachte ausser einem Sommer-Aufenthalte in Zelez — wie das erstemal bei Esterhazy — keine Abwechslung im äusseren Leben Schuberts. Um so reicher war die Fülle der Gaben, mit denen ihn sein Genius, er die Welt beschenkte. — Nebst mehreren Liedern schrieb Schubert 1824 das weltbekannte Oktett op. 166[163]), das berühmte D-moll-Quartett[164]), die vierhändigen Variationen in As op. 35[165]), die Sonate op. 140[166]), das Streichquartett in A-moll und — angeregt durch musikalische Eindrücke in Zelez — das „Divertissement à la hongroise" op. 54[167]).

Das Oktett (für 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass, Klarinette, Horn und Fagott) ist eines der erfindungsreichsten, klangschönsten Werke der Kammermusikliteratur. Ohne Spur einer Ermüdung fliesst es in einem ununterbrochenen Strome fort, Schönheit an Schönheit reihend, sich in Wohllaut schier erschöpfend. Aeltere Beurteiler, darunter selbst Kreissle, meinten, das Werk stehe an Tiefe der Gedanken, an Kunst des Aufbaues gegen andere Stücke Schuberts etwas zurück. Diesem Urteile kann niemand beipflichten, der den Zauber dieses, wie ein Tropengewächs an allen Enden treibenden, vor Lebenskraft manchmal fast ausser Rand und Band geratenden, dabei aber aufs feinste ausgearbeiteten Stückes unbefangen auf sich wirken lässt. Will man durchaus daran mäkeln, so kann man sagen, es sei spezifisch süddeutsch, österreichisch. Das ist aber der ganze Schubert, hier mehr, dort

weniger, und das nimmt ihm nichts von seiner Grösse, macht vielmehr gerade ein Teil seiner Grösse aus.



Ein Adagio eröffnet den ersten Satz:

Ein Teil desselben erscheint im ersten Satze selbst als Episode wieder, desgleichen klingt





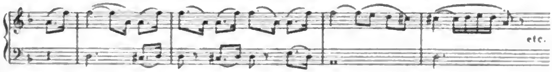
im Thema 2 an. Bemerkenswert ist, wie Schubert die Figur



in dem einleitenden Sätzchen mit besonderer Betonung auf guten Taktteilen bringt, während er dieselbe in Thema des Allegro:

1. 

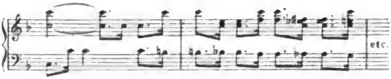
vorwiegend auf schlechten Taktteilen verwendet; dieses energische Hauptthema treibt freudig und lebensmutig vorwärts, bis es dem schönen, innigen Gesangsthema:

2. 
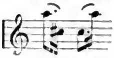
Platz macht, welches sowohl durch die Tonart — es steht statt in der Dominant-Tonart C-dur in D-moll, bald darauf in F-dur — als auch durch den thematischen Zusammenhang mit dem Thema 1 — dies klingt im Bass deutlich an — eine interessante formelle Abnormität zeigt. Die abschliessende Gruppe bringt zwei Einfälle; zuerst das leicht bewegliche Sätzchen:
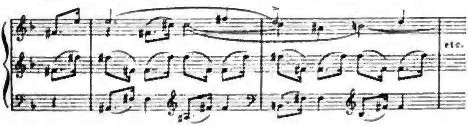


dann das energische:



welches, der Anlage des ganzen Werkes entsprechend, eine besonders üppige Ausgestaltung erfährt. — Repetition. — Mit einer höchst überraschenden Modulation nach Fis-moll beginnt der „Durchführung"-Teil, welcher zuerst wieder auf die wohlige Melodie 2 zurückgreift und dann das darin enthaltene Motiv



zum Gegenstand weiterer thematischer Arbeit macht. Zwischen dem Gespinnst taucht eine Nebenmelodie auf:



die plötzlich durch die Reminiscenz an die Einleitung unterbrochen wird, aus welcher, wie zu

Anfang, das F-dur-Thema hervorgeht. Die damit beginnende dritte Partie des Satzes ist analog der ersten gebaut und schliesst mit einer wunderschönen Verwendung des Themas 2. Das Horn sagt gleichsam Lebewohl.

Mit einer innigen Melodie der Klarinette beginnt das Adagio, die 1. Violine wiederholt den ausdrucksvollen Gesang, wozu die Klarinette eine blühende Nebenstimme ausführt, die auch dann noch eine Fortsetzung erfährt, als die Bässe die Hauptmelodie andeutungsweise ergreifen. Eine kurze Gruppe:

a) 



führt zur prächtigen zweiten Melodie:

b) 

hinüber, die etwas knapper gehalten als die erste Gruppe, bald einem neuen Thema:



Raum giebt. Kurze Zurückleitung in die Haupttonart, in welcher dann die Themen a und b, (beide jetzt in B stehend) wiedererscheinen. Die Coda des Satzes ist ausschliesslich aus dem ersten Thema gebildet.

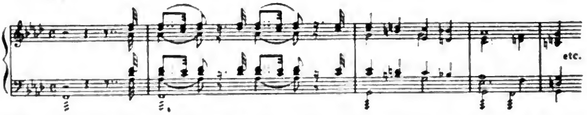
Das Scherzo ist eines der charakteristischsten Beispiele für den ganz eigentümlichen Ton, welchen Schubert in einer ganzen Reihe von Scherzi aus seiner Meisterzeit anzuschlagen wusste. Das ist echt Schubert'scher Humor; die Schwärmstimmung seiner Märsche in den $^{3}/_{4}$-Takt übersetzt. Hier die Hauptthemen. Scherzo:



Trio:



Der vierte Satz dieses 6sätzigen Kammermusikstückes sind Variationen über ein einfaches Thema in C-dur, der fünfte ein Menuett mit Trio und Coda. Das Finale, beginnend mit einer höchst spannenden Einleitung:



führt die Themen in einer zwischen Rondo- und Sonatenform schwankenden Gestaltung vor. Das Hauptthema:

I. 

ist merkwürdig genug gegliedert; die 16 Takte, aus denen dasselbe besteht, gruppieren sich — von Cäsur zu Cäsur gezählt — folgendermaassen: 3, 5; 2, 2; 4. Der Hörer empfindet trotzdem keine rhythmische Unsicherheit. Ein in Vierteln einherschreitender Bass erklärt die überaus kecke Bildung vollständig.

Ein legato-Sätzchen:



leitet zum zweiten Thema über, das einen entschieden volkstümlichen Ton anschlägt:

II. 

In der Fortführung wird der erste Takt ⌐ ¬ zu allerlei thematischen und kontrapunktischen Nebenbildungen herangezogen. Einmal erscheinen Teile von I und II kombiniert: ein anderes Mal wird der Anfang von I nachgeahmt (Buchstabe E der Gesammt-Ausgabe).





Dieses längere Zeit währende Spiel führt nach einem Gang durch verschiedene Tonarten wieder zu dem Thema II, das diesmal in A-dur erscheint. Nach kurzer Steigerung tritt ff und mit allem Glanz des Ensembles das Hauptthema I ein, dann Thema II (beide in F). Nochmals kommt es zu einem kurzen Spiele wie bei *a*, dann erklingt die langsame Einleitung des Satzes. Die 1. Violine phantasiert gleichsam dazu; die rasche Coda (aus dem Hauptthema gebildet) schliesst den Satz effektvoll ab.



Ignaz Schuppanzigh.
* 1776 zu Wien, † ebenda 1830.
(*Nach einer Litographie v. B. v. Schrötter.*)
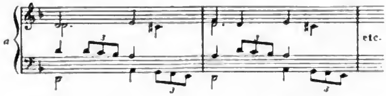
Das Oktett, welches auf Bestellung des Grafen Ferd. Troyer, eines vorzüglichen Klarinett-Amateurs, geschrieben worden sein soll, erlebte seine erste Aufführung im Hause dieses Mäcens, mit Schuppanzigh[168]) an der 1. Violine. In einer öffentlichen Produktion Schuppanzighs gelangte das herrliche Stück im April 1827 zur Wiederholung. So wie fast alle grossen Werke Schuberts, geriet das Oktett in Vergessenheit, so dass es Josef Hellmesberger[169]) in Wien in einer Soirée am 29. Dezember 1861 als Novität ankündigen konnte. Seitdem wird es überall gespielt und lebt daher erst wirklich im Bewusstsein der Musikfreunde.

Mit dem energischen: setzt das D-moll-Quartett ein. Diese paar Takte enthalten fast das ganze motivische Material der ersten Gruppe des Allegro-Satzes.



Denn schon bei der unmittelbar darauf folgenden Weiterführung wird das Triolenmotiv ergriffen, welches den nächsten Abschnitt belebt (a):





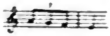
Auch ein Zwischenglied:



ist aus demselben entwickelt. Im zweiten Thema — das nun bis zur Repetition allein herrschend bleibt

— tritt die Triolenbewegung in die Begleitung zurück:
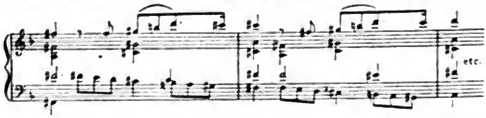


Konstruktiv ist das Motiv:  erst wieder an der Stelle



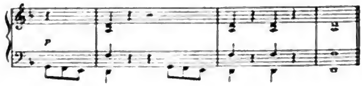
verwendet.

So wie das zweite Thema in rhythmischer Verschiebung auftritt, so steht die bisher meist auf schwachen Taktteilen erschienene diatonische Triolengruppe nur auf einem starken.
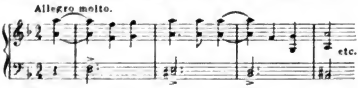
Der Schlusssatz:  ist nur eine Ableitung aus dem zweiten Thema. Die nicht sehr weit ausgreifende Durchführung beschäftigt sich ebenfalls mit diesem; stellenweise, wie z. B. hier:



unter Zuziehung einer aus a entwickelten Bildung. Nach der Einmündung in das Hauptthema folgt die ganze erste Partie in der üblichen Anordnung der Tonarten. Höchst interessant ist die Coda gestaltet, in welcher Schubert zuerst wild-schmerzliche Töne anschlägt, um dann tief betrübt und resigniert zu schliessen. Wie Thränen fallen die Triolen des Anfangsthemas herab.



Der zweite Satz bringt die berühmten Variationen (G-moll) über „Der Tod und das Mädchen." Dem Aufbau nach aus Formalvariationen einfachster Art bestehend, ist dieses Andante con moto mit Poesie und Wohllaut gesättigt, wie nur wenig andere Sätze der Quartettlitteratur. Das Scherzo-Thema:



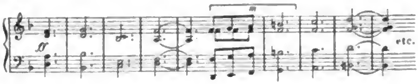
enthält zwei integrierende Motive — das rhythmische in den oberen, das diatonisch absteigende, markierte, in den unteren Stimmen, aus deren Gegensätzlichkeit der weitere Verlauf des Satzes entwickelt ist. Das Trio

bildet mit seinem langhinziehenden Gesange den stärksten Kontrast zu dem unermüdlich forthastenden Scherzo.

Das Finale (Mischform von Rondo- und Sonatenform) bringt das höchst originelle, wie gehetzt dahin eilende Thema
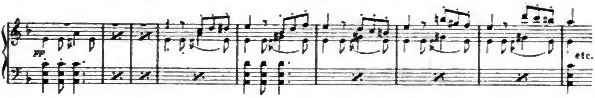


von dem sich der zweite Gedanke:



kräftig abhebt. S.

Ein dritter:
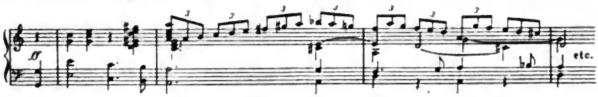


ist in der Oberstimme aus dem Motivchen m, in der Begleitung aus dem Motiv b des Hauptthemas entwickelt. [170])

Die vierhändige Sonate (op. 140) ist eines jener Werke, die bei aller Originalität der Erfindung einen mächtigen Einschlag Beethoven'schen Blutes verraten. Namentlich das Andante trägt deutliche Spuren dieses Einflusses. Freilich wird ein Genie wie Schubert durch einen anderen Grossen mehr angeregt als unterjocht. Es bleibt des Eigenen, Eigentümlichen genug übrig, um der Sonate — Schubert überschrieb das Werk ausdrücklich: Sonate — einen hohen Rang in der Litteratur anzuweisen.
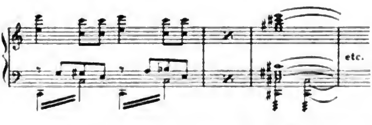
Echt Schubertisch hebt das erste Allegro moderato an:



dessen Thema bald darauf im Basse erscheint, um in einer Mittelstimme fortgesetzt zu werden:



In der folgenden Partie sehr zu bemerken die überraschende sprungweise Einführung von Cis-moll (in ähnlicher Art oft bei Schubert vorkommend):



Das zweite Thema rhythmisch dem ersten etwas ähnlich)

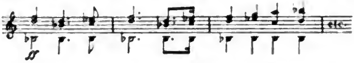


tritt, statt (wie üblich) in der Dominanttonart, zuerst in der kleinen Ober-Sext auf, um erst später — aber nur teilweise — in der Dominante zu erscheinen. Ein drittes Thema ist eigentlich nicht vorhanden, sondern nur eine, durch

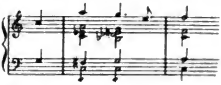
Verkleinerung des Rhythmus entstandene Schlussgruppe:



Nach der Repetition beginnt eine Partie, welche vom Hauptthema ausgeht, das Motiv a behandelt, ein ebenfalls dem 1. Thema nahestehendes neues Gebilde heroischen Inhalts bringt, dann das 2. Thema aufnimmt und endlich in besonders
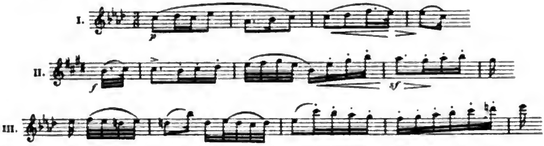


graziöser Weise[171]) nach dem Hauptsatz zurückführt. Zweites Thema und Schlussgruppe folgen in C-dur, die Coda greift zuerst den punktierten Rhytmus aus dem heroischen Motiv auf, um dann plötzlich, wie von Schmerz übermannt, den Anfang des 2. Themas, durch eigentümliche Harmonik zu wehmütiger Klage umgestaltet, zu bringen:



Eine contrapunktisch sehr feine Endgruppe führt zum Schlusse.

Die Themen des Andante
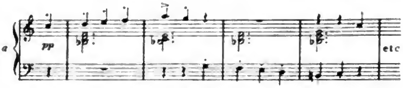


erscheinen in folgender Ordnung: I (as) — II (E) — III (Es-As [im Bass] -Es) — I (As) — II (C) — III (As-Es-Des [im Bass]) — III (As) — Coda, gebildet aus dem neuen Thema:
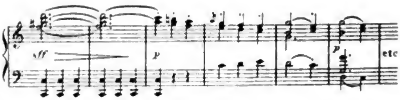


Das Scherzo, wieder ein geradezu klassisches Beispiel Schubertischer Eigenart in dieser Gattung, setzt nach einigen einleitenden Takten mit dem Thema:



ein; der 2. Teil greift das Motiv der Einleitung auf und gelangt zu der capriciösen (aus einer Umkehrung des Motivs hervorgegangenen) Bildung:



Das Motiv wird weiter beibehalten, es entwickelt sich eine abschliessende Gruppe:



Das Spiel wie bei a kehrt wieder, und aus diesem Motiv ist die feurige Schlusssteigerung gebildet. Das Trio bringt als starken Gegensatz zu dem prickelnden Scherzo ein durchweg aus ganzen Takt-Noten bestehendes, sehnsüchtiges legato-Thema, das der Second mit Synkopen begleitet.

Der weit ausgeführte, vorwiegend graziöse letzte Satz — Allegro vivace — beginnt mit dem trippelnden Thema:

1) 

Im weiteren Verlaufe des Themas macht sich eine gangartige Gruppe:

2) 

bemerkbar, die späterhin vielseitige Verwertung erfährt. Ein festlich klingendes Sätzchen (3)

3) 
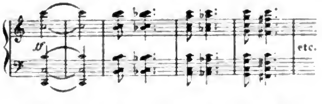
leitet zu dem zärtlichen zweiten Thema

4) 

hinüber, an das sich die Schlussmelodie (5)

5) 

schliesst. Der Uebergang zur Wiederholung des ersten Teiles ist durch ein Spiel mit dem Motivchen a (aus 1) gebildet. Nach der Repetition wird dieses Spiel — mit demselben Motivchen und dem Gang 2 — zu fruchtbarer thematischer Arbeit benützt, die dann wieder zum Hauptsatze zurückführt. Wie öfter bei Schubert — und manchen anderen Meistern — erscheint dieses Hauptthema nicht in der Grundtonart (sondern hier z. B. in Es), auch wird die Tonart C-dur nur einmal gestreift, um sogleich nach dem Sätzchen 3 zum zweiten und zum dritten Thema (No. 4 bezw. 5) überzuleiten, die nun beide in C erscheinen. Die Coda (beginnend Seite 48—49, 3. System, 3. Takt) ist in diesem Satze besonders lang geraten, ein Zug, der, gleich so manchem anderen, den starken Einfluss Beethovens erkennen lässt. Die Meister vor Beethoven legten keinen besonderen Wert auf diese Partie — Bach kannte sie noch gar nicht, — und erst die ungeheueren Wirkungen, die Beethoven mit seinen genialen, eine Krönung des Werkes und oft seinen höchsten Aufschwung bedeutenden Codas erzielte, veranlassten die Neueren, auch ihrerseits für den Schluss einiges Ueberraschende, Spannende, Aufregende aufzusparen, dem durch anstrengende Eindrücke etwa bereits ermüdeten Hörer mit überwältigenden Mitteln beizukommen. Schubert entwickelte in mehreren seiner Sätze, und namentlich im Finale dieses Duos, die Coda ungewöhnlich lang und interessant. Er setzt bei deren Beginn wieder so an, wie beim Uebergang zur Repetition, bringt dann das Hauptthema in veränderter Form, greift endlich das Trillermotiv[172]) b (aus 1) auf, das eine Zeitlang festgehalten wird. Eben, als es wieder zum Schlusse zu drängen scheint (Seite 50—51 letztes System), wirft Schubert etwas ganz Neues gleichsam in den Weg, das zornige:



das vorerst allerdings friedlich in das Schlussthema (5) ausläuft, sich aber immer wieder Geltung verschafft, bis endlich eine einfache, durch das Trillermotiv bewegte Gruppe, der es auch nicht an ein paar Aperçus gebricht, den interessanten Satz zu Ende führt

Die im Jahre 1824 besonders bemerkbare Vorliebe für Komposition

vierhändiger Werke[173]) betätigte Schubert noch durch eine vierhändige Ouvertüre op. 34,[174]) mehrere Ländler und Walzer.

Die Gesundheit Schuberts scheint sich im Sommer, wohl durch den Aufenthalt in Zelez, wieder etwas gefestigt, seine Stimmung infolgedessen wesentlich gehoben zu haben.

Der Freundeskreis, der ihn nach seiner Wiederkehr nach Wien mit Freuden empfing, wurde kurz darauf um eine interessante Persönlichkeit vermehrt, Eduard von Bauernfeld.[175]) Der junge Dichter, damals noch Jurist, erzählt den Verlauf seiner Annäherung an den Komponisten in seinen Tagebüchern[176]) sehr anschaulich: „22. April 1821. Kärnthnerthortheater. Goethes Laune des Verliebten machte kein Glück. Das Beste ein Quartett von Schubert. Ein herrlicher Mensch! Den muss ich kennen lernen." — „22. Jänner 1822. . . . Gestern mit Fick einen Abend bei Weindridt. Der Kompositeur Schubert war zugegen und sang mehrere seiner Lieder. Auch mein Jugendfreund Moriz Schwind, der den Schubert mitbrachte." (Dies war das erste persönliche Zusammentreffen.) — „Februar 1825. Schwind besuchte mich eines Abends mit Franz Schubert, den ich bisher nur von weitem kannte. Ich las den Freunden auf ihr Verlangen das Drama „Madera" vor, spielte vierhändig mit Schubert, dann ins Gast- und Kaffeehaus." — „März 1825. Viel mit Schwind und Schubert zusammen. Er sang bei mir neue Lieder. Da eine Tabakpfeife fehlte, richtete mir Moriz eine derlei aus Schuberts Augengläser-Futteral zurecht. Mit Schubert Du geworden bei einem Glase Zuckerwasser . . ."



Eduard von Bauernfeld.
* 13. I. Wien; † daselbst 9. VIII. 1890.
(Nach einer Orig.-Zeichnung von M. v. Schwind im Besitze von Frau v. Bauernfeind.)

Das köstliche Treiben der genialen jungen Männer wurde durch die bei allen fast ununterbrochene Geldnot nicht im mindesten gestört. Der gemütliche Kommunismus, in dem sie lebten, half über alle Untiefen der Geldbörsen hinweg. Wer etwas hatte, zahlte! Manchmal konnte dies allerdings keiner! . . .

Den Sommer des Jahres 1825 brachte Schubert — wieder in Gesellschaft Vogls — in Oberösterreich und Salzburg zu. Vom 20. Mai bis Anfang Juni finden wir die beiden in Steyr, von wo aus St. Florian und Kremsmünster besucht wurden, dann in Gmunden, wo sie (Badgasse 2) bei einem warmen Verehrer Schuberts, dem Kaufmanne Traweger[178]) wohnten, der ein prächtiges Pianoforte besass, wie Schubert in einem Briefe ausdrücklich meldet. Im Juli hielten sich die Freunde eine Zeitlang in Linz und Steyeregg[179]) auf, hausten vom 28. Juli bis halben August wieder in Steyr und reisten dann nach Salzburg.

Von da führte sie ihr Weg nach Wildbad-Gastein, wohin der Dichter Lad. Pyrker,[180]) ein Gönner unseres Meisters, denselben eingeladen hatte. Am 10. September trafen Schubert und Vogl wieder in Steyr ein, wo sie — vor ihrer Rückkehr nach Wien — noch etwa acht Tage verlebten.

An den Gasteiner Aufenthalt knüpft sich — man darf wohl sagen — eine Hoffnung der musikalischen Welt[181]) — Schon manchem Musikfreunde war die lange Pause zwischen der Komposition der H-moll Symphonie (1822) und der grossen in C (1828) aufgefallen. Eine ganze Reihe von Anzeichen deutet nun darauf hin, dass in jener Zwischenzeit, und zwar 1824[181a])—1825,

zum Teile in Gastein, ein Symphonie entstand, deren — bis jetzt wenigstens — vollständige Verschollenheit wir um so mehr zu bedauern haben, als Schubert und seine Freunde darauf grosse Stücke gehalten zu haben scheinen. Der Meister hatte das Werk für die „Gesellschaft der Musikfreunde" bestimmt, welcher er sein Vorhaben durch den ihm persönlich bekannten Hofrat von Kiesewetter (in der Sitzung vom 9. Oktober 1826) bekannt geben liess. Es wurde hierauf beschlossen, Schubert ohne Bezug auf die Symphonie, sondern bloss in Anerkennung der um die Gesellschaft erworbenen Verdienste[182]) eine Remuneration von 100 fl. ausfolgen zu lassen. Am 12. Oktober 1826 wurde dieser Beschluss Schubert mitgeteilt. Zwischen 9. und 12. Oktober muss Schubert seine Symphonie dem Musikvereine übergeben haben. Er schreibt ausdrücklich, er „wage es als ein vaterländischer Künstler, diese Symphonie demselben (dem Musikverein) zu widmen und sie seinem Schutze zu empfehlen."[183]) Da Schubert schon in einem Briefe vom Jahre 1824 von einer geplanten „grossen Symphonie" spricht, diese auch im Briefwechsel mit Schwind — aus dem Sommer 1825 — erscheint, Bauernfeld in seiner „Biographischen Skizze" unter den Hauptwerken Schuberts aufführt: „1825. grosse Symphonie", und an anderer Stelle ganz bestimmt von der „Gasteiner Symphonie" spricht, ist an dem Vorhandensein respektive an dem Vorhandengewesensein einer solchen nicht zu zweifeln. In den letzten Jahren wurde das Archiv des Musikvereines auf das Genaueste durchforscht, ohne dass sich eine Spur jenes, dem „Schutze" des Vereines anvertrauten Schatzes hätte entdecken lassen. Ob ihn jetzt, nach bald achtzig Jahren, ein Zufall ans Licht fördern wird . . .?



Franz Schubert nach Jos. Kriehuber's Lithographie.
Aus Max Kalbeck's Studien zur Geschichte und Kritik der Oper: „Opern-Abende".



Graz (1825) mit dem „Hallerschlössel" (vorn rechts).
Nach einem Guachebilde im Besitze des Herausgebers.

Letzte Jahre. Letzte Werke. Ende.

Schubert, der bisher ohne Amt, ohne Anstellung, nur seiner Kunst lebte, machte 1826 verschiedene Versuche, sein Privatleben durch Sicherung bestimmter Einkünfte auf eine weniger schwankende Grundlage zu stellen. Vor allem trachtete er nach Verbindungen mit grösseren auswärtigen Verlegern: Breitkopf und Härtel, später mit Schott, H. A. Probst und anderen. Seine Erfahrungen mit den Wiener Druck-Gewaltigen hatten ihm nahe gelegt, diesen Herren in weitem Bogen auszuweichen.[184]) Diabelli, in welchem der grosse Erfolg der von Schuberts Freunden veranstalteten Lieder-Ausgabe die Gier rege machte, den, Schubert zukommenden Verdienst in seine Tasche zu lenken, wusste eine Periode finanzieller Bedrängnis des Meisters zu benutzen, kaufte diesem das Verlagsrecht der damals erschienenen zwölf Hefte um 800 fl C. M. ab und zeigte sich auch späterhin als ein Meister in der Bewucherung des jungen, unpraktischen Genies[185]). Wie arg er es getrieben haben mag, wird am besten durch einen Brief vom 10. April 1823 bewiesen, in welchem der gutmütige, endlich aber in den Harnisch geratene Schubert in die leicht verständlichen Worte ausbricht: „Indem ich aber sehr zweifle, dass Sie diese zu menschliche Gesinnung hegen, so mache ich Sie höflichst aufmerksam, dass ich die gerechte Forderung von . . . zu machen habe und die noch gerechtere von 50 fl., welche Sie mir wirklich auf eine gar feine Art zu entlocken wussten." Merkwürdigerweise ist der Brief unterzeichnet: „Mit Achtung Franz Schubert mp. Kompositeur."[185]) Auch das Verhalten der deutschen Verleger gegen Schubert ist nicht danach angetan, um auf einem Ruhmesblatt verewigt zu werden. Die reichen Kaufherren suchten den in seinen Forderungen ohnehin sehr bescheidenen Schubert möglichst zu „drücken" (so gab ihm die

Firma H. A. Probst für das Es-dur-Trio, wofür er 100 fl. verlangte — 20 fl. 60 kr.), ihm den Vertrieb seiner Werke als schwierig zu schildern u. s. w., kurz, jene günstige Position aufs Grausamste auszunutzen, in der sich ein „Geldbesitzer“ dem „Hirnbesitzer“[187]) gegenüber meistens befindet.

Da die Verleger mit dem Gelde zurückhielten, suchte Schubert eine Anstellung. Eine Hoforganistenstelle, die ihm Graf Dietrichstein[189]) durch Vogl hatte antragen lassen, schlug er aus, desgleichen einen Korrepetitorposten an der Hofoper in Wien. Dagegen strebte er 1826 die Erlangung zweier Aemter an: Jenes eines Kapellmeisters am Kärnthnerthortheater und das eines Vize-Hofkapellmeisters. Die erstgenannte Stelle war durch den Abgang C. A. Krebs' vakant, der sich als Musikdirektor nach Hamburg begab, die zweite durch den Tod Salieris. Am Theater hatte sich Schubert einer Art „Probe“ zu unterziehen, die nicht nach Wunsch ausgefallen sein soll. (Die Berichte über die Probe lauten übrigens widersprechend.) Um die Bestallung als Vizehofkapellmeister kompetierte Schubert in aller Form schriftlich (unter dem 7. April 1826), erhielt aber Ende Januar 1827 eine abschlägige Erledigung. Von den acht Bewerbern (ausser Schubert traten noch von Seyfried, Gyrowetz, Konradin Kreutzer, Joachim Hoffmann, Anselm Hüttenbrenner, W. Würfl und Franz Gläser in die Kompetenz ein) war keiner erwählt, dafür Jos. Weigl ernannt worden. Schubert hat weiterhin keine Schritte getan, um irgend eine Anstellung zu erlangen. Seine Ernennung zum Ersatzmann im Repräsentationskörper des Musikvereins in Wien (12. Juni 1827) hatte keinerlei musikalische Verpflichtungen zur Folge und bedeutete mehr eine Anerkennung der Verdienste des Meisters.



Joh. Mich. Vogl.
* Steyr 10. 8. 1768; † Wien 20. 11. 1840.
Nach einer Lithographie (1830) von Kriehuber.



Joh. Mich. Vogl.
Nach einer Handzeichnung von M. von Schwind, im Besitze von Frl. M. von Frech in Gmunden.

Um diese Zeit trat wieder, wohl durch die Bekanntschaft mit Bauernfeld veranlasst, ein Opernplan Schuberts in den Vordergrund. Aus Bauernfelds Tagebuchnotizen[190]) ist der ganze Verlauf der Angelegenheit zu ersehen. Schon nach dem Abend, da die beiden Männer sich bei einem Glase Zuckerwasser das „Du“ zugetrunken, notiert der Dichter: „Er (Schubert) will einen Operntext von mir, schlug mir „die bezauberte Rose“ [191]) vor. Ich meinte, ein „Graf von Gleichen“ gehe mir durch den Kopf“ . . . . In Paternion (Kärnthen), wo sich der Dichter mit seinem Freunde, dem k. k. österreichischen Mappierungs-Offizier Mayerhofer von Grünbühel, aufhielt, schreibt er (wir folgen immer dem Tagebuche): „(7. Mai 1826.) So dachte ich an den Operntext für Schubert, machte mich über den Grafen von Gleichen her. Dramatisch-musikalischer Gegensatz: Orient und Occident. Janitscharen und Rittertum, romantische Minne und Gattenliebe u. s. w. — kurz, ein türkisch-christliches Brouillon. Die Verse fliessen mir ziemlich leicht.“ „9. Mai 1826. In Ober-Villach. — Die Oper in acht Tagen fertig gebracht. Darüber an Schubert berichtet, der mit der Antwort nicht zögerte. Er brennt nach dem Operntext, langweilt sich in Währing mit

Schwind.“ „Juli 1826. Als wir (Bauernfeld und Mayrhofer) des Abends in Nussdorf landeten, lief mir Schwind und Schubert aus dem Kaffeehaus entgegen. Grosser Jubel! — „Wo ist die Oper?“ fragte Schubert. „Hier!“ — Ich überreichte ihm feierlich den Grafen von Gleichen.“ — „August 1826. Dem Schubert hatte die Oper sehr gefallen, doch fürchten wir die Censur .... Schubert geldlos, wie wir Alle. ...“ „Oktober 1826. ... Der Operntext von der Censur verboten. — Schubert will ihn trotzdem komponieren.“ „Oktober 1827. ... Grillparzer will uns die Oper an das Königstädter Theater senden. . .“ — Dies ist eigentlich die ganze Geschichte des „Grafen von Gleichen“. Schubert nahm die Arbeit mit Feuereifer in Angriff, kam aber nicht über zahlreiche Skizzen hinaus, trotzdem ihn die Sache bis zu seinem Tode beschäftigte.

Blieb die Oper unvollendet, so sind dafür im Jahre 1826 die schöne Sonate in G[192]) und drei der herrlichsten Kammermusikwerke Schuberts entstanden: das B-dur-Trio[193]), das Streichquartett in G-dur,[194]) und das schwungvolle Rondo brillant für Violine und Klavier op. 70 (Ges. Ausg. Serie VIII No. 1).
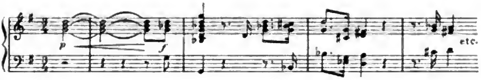
Die G-dur-Sonate gehört nebst jener in D-dur (op. 53) und den 1828 komponierten (in C-moll, A-dur und B-dur) nicht nur zu den poesievollsten, sondern auch äusserlich vollendetsten Klavierwerken Schuberts.

Für den Kenner gibt es wohl kaum etwas Interessanteres, als die im Revisionsbericht zur Gesamt-Ausgabe mit rühmenswerter Ausführlichkeit mitgeteilten Skizzen dieser Kompositionen mit der endgültigen Fassung derselben zu vergleichen. — Im allgemeinen ist Schubert fast immer bestrebt, bei der Ausführung zu erweitern, zu dehnen, zu bereichern, in jedem Falle aber zu verschönern, zu vervollkommnen, zu vertiefen. Einmal baut er vier- zu viertaktige Gruppen durch Dehnung in zehntaktige (die er besonders liebt) aus und bringt so in das Metrum einen eigenen Reiz. Ein anderes Mal schreibt er eine liegende Stimme in der Oktave oder Quint der Harmonie über eine Melodie, dann wieder motiviert er den Eintritt einer neuen Tonart besser (man sieht an der Einführung des zweiten Themas im ersten Satze der A-dur-Sonate [Seite 3 (233) No. 14 der Gesamt-Ausgabe], dass Schubert in der schliesslichen Fassung die in der Skizze vorher bereits abgebrauchte Tonart E-dur vermied); oder er sorgt für lebhaftere Bewegung (so in der Sonate in B-dur [Gesamt-Ausgabe No. 15, Seite 3 (265)], wo er die Sechzehntel einführt und daraus die Triolenbewegung herleitet), oder er bringt überraschende harmonische oder rhythmische Züge an (so die halben Takt-Pausen in der B-dur-Sonate, Seite 5 (267), 5. System). oder legt, um gleichsam eine andere Lichtwirkung zu erreichen, einen Abschnitt in die tiefere, romantische Lage des Klaviers, oder aber er organisiert etwas, anfänglich nur en masse Entworfenes bis ins Kleinste hinein thematisch oder motivisch u.s.w. u.s.w.

Mag Schubert auch, wie alle seine näheren Freunde, namentlich Vogl behaupten, „in einem Zustande von Clairvoiance“ entworfen haben .... bei der Ausarbeitung war er ein mit unfehlbarer Hand formender Meister, der strengste Redakteur seiner eigenen Eingebungen.

Das G-Dur-Quartett, in dem der Meister manchen Faden aus dem C-moll-Quartettsatze[15]) aufnimmt, weist in allem und jedem die Merkmale der Werke aus Schuberts letzter, grösster Zeit auf: kühnste, oft etwas rhapsodische Gestaltung der Themen, möglichste Freiheit der Form, unglaublich vorwärts stürmende, Unerhörtes anstrebende und erreichende, auch das Seltsame nicht vermeidende Originalität, grösste Klangfülle.

Gleich der Anfang: mit dem bei Schubert so oft und so unend-
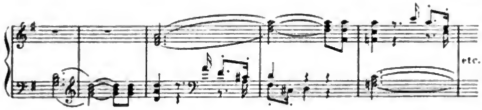


lich reizvoll verwendeten Wechsel zwischen Dur und Moll mit seinen — an den Beginn des C-dur-Quintetts erinnernden — lang ausgehaltenen Akkorden und seinem eigentümlichen Tremolo ist ganz charakteristisch für die Jahre 1825—1828.

Das Thema findet seine Fortsetzung in dem recitativisch ansetzenden Mittelsatze:



dem wieder der erste Teil des Themas folgt, aber enggeführt und doppelchörig:



Dieses Antworten zweier Chöre beherrscht die ganze nächste Partie, die in einem ff-fis-dur-Akkord ihren Abschluss findet. Folgt das zärtliche zweite Thema:



welches bis zur Repetition massgebend bleibt,

wenn man nicht etwa die Gruppe:



als Schlusssatz gelten lassen will. — Die Durchführung greift zuerst das Schlussmotiv:



des ersten Teiles auf und behandelt dann das erste Thema und dessen Ausläufer. Bei der Wiederkehr des Hauptsatzes (nach der Rückleitung) erscheint dieses (der ersten Form gegenüber) etwas verändert durch Vertauschung der Dur- und Moll-Gruppen:



Die Phrase:



ist — sowie alle ihr entsprechenden Noten-Gruppen variiert:



Im Uebrigen weicht der Verlauf der Reprise kaum von dem usuellen ab.

Die Coda ist aus dem Abschlussmotiv entwickelt. Das E-moll-Andante con moto beginnt im Cello mit dem echt Schuberti-schen Gesange:



Von dem Sätzchen



an verdüstert sich die Stimmung des Stückes; drohende Tremoli, heftige Modulationen und besonders der oft aller Harmonie widerstreitende eigensinnige Aufschrei



,ein Unikum in der Literatur geben zusammen ein schauriges Nachtbild aus einer geängsteten Seele. Wieder erscheint das milde, liebliche Thema, wieder senkt sich das Dunkel herab . . . . endlich entlässt der Meister den Hörer in wehmütiger Stimmung, die durch das ganz zuletzt eintretende Dur nur noch stärker betont wird.

So wie in den beiden ersten Sätzen das Tremolo gleichsam thematischen Wert besass, so ist im Scherzo-Thema die bei Schubert fast niemals bloss zu klanglichen, sondern meist zu konstruktiven Zwecken benützte Tonwiederholung vorherrschend.



In entschiedenstem Gegensatz zu dem eiligen, beweglichen Wesen des Scherzo steht das gemütliche, echt österreichische Trio



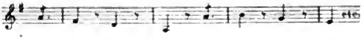
Das Finale — wie im D-moll-Quartett ein rasch dahinstürmender $^6/_8$-Takt — hebt mit dem Thema



an, in welchem wieder, wie im 1. Satze, der rasche Wechsel von Dur und Moll eine bedeutsame Rolle spielt. Ein zweiter, übermütig-lustiger Gedanke in G-dur



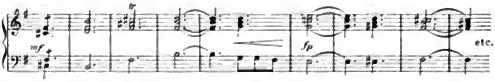
läuft gleichsam nur so nebenher. Als zweites Thema tritt das folgende:



auf, zu dessen Fortsetzung sich eine späterhin mehrfach verwendete Oberstimme:



entwickelt. Als drittes Thema stellt sich breit und energisch der durch das Thema S aus dem D-moll-Quartette sichtlich beeinflusste Satz



hin. Nach der rondomässigen Wiederkehr des Hauptthemas erscheint noch ein viertes Thema



mit welchem das Material des im ununterbrochenen Laufe vorwärtsdrängenden Satzes erschöpft ist.

Trotz all des frohen, rastlosen Schaffens gewann, wohl in Folge zunehmender Kränklichkeit, die Schubert angeborene Melancholie immer mehr Gewalt über ihn. Wie aber bei einem so begnadeten Menschen Freud' und Leid schliesslich doch seiner Kunst zu statten kommen, so danken wir all' dem Schmerzlichen, das das Schicksal Schubert zugefügt, eine seiner gewaltigsten



Verlagsgesellschaft Harmonie, Berlin

Kunstanstalt W. Neumann & Co., Berlin S. 42.

[illegible] verändert sich die Stimmung des [illegible] [illegible]instrumenten und besonders der [illegible] Harmonie widerstrebende [illegible]



[illegible] Aufschrei [illegible] geängsteten Seele. Wieder erscheint [illegible] das Dunkel [illegible] endlich [illegible] Stimmung, die auch das [illegible] wird.

So [illegible] den [illegible] Sätzen [illegible] Werk [illegible] Thema [illegible] Schub[illegible] zu [illegible] kon[illegible] [illegible] Zwisch[illegible] [illegible] wiederholet [illegible] In [illegible] steht die [illegible]







[illegible] Sätze, [illegible] zweiten, [illegible]







Thema [illegible] aus [illegible] D-moll-Quart[illegible]



[illegible] Nach der [illegible] regelmässigen Wiederkeh[illegible] [illegible] Thema



[illegible] das Material des [illegible] erschöpft ist.

Trotz all des [illegible] Kränklichkeit, da[illegible] ihn. Wie aber [illegible] doch seiner [illegible] das Schicksal Sch[illegible]



JUL. SCHMID, EIN SCHUBERTABEND IN EINEM WIENER BÜRGERHAUSE.

Verkleinert nach einer Gravüre aus dem Verlage der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Verlagsgesellschaft Harmonie, Berlin

Kunstanstalt W. Neumann & Co., Berlin S 42.

Schöpfungen, den Liederzyklus „Die Winterreise“[196]) deren erste Hälfte der Meister im Februar, deren zweite er im Oktocer 1827 schuf. Mehr als je war er persönlich an dem Werke und dessen in die dunkelsten Tiefen der Seele hineinleuchtenden Inhalt beteiligt, mehr als je gab er sich selbst in diesen „schauerlichen Liedern“, wie er sie Spaun gegenüber bezeichnete. Niemand vor ihm hatte solche Töne in der musikalischen Lyrik angeschlagen, ja, er selbst kaum. Was Wunder, dass sogar Schuberts nächste Freunde anfangs mit mehr Befremden als freudiger Bewunderung in dieses musikalische „Tal der Tränen“ blickten. Wir Nachlebenden wissen, dass neben dem Ergreifendsten, was die Literatur aller Zeiten aufweist, neben dem „Buch Hiob“, neben so manchem aus dem „Prediger Salomonis“ in gleicher Grösse die „Winterreise“ des damals dreissigjährigen Schubert steht.

Ausser dem düsteren Nachtstück der „Winterreise“ entstanden 1827 einige der sonnigsten Werke Schuberts, das Es-dur-Trio, die Phantasie für die Violine und Klavier op. 159 (komponiert Dez. 1827)[197]) und das nach Grillparzers Dichtung komponierte Ständchen: „Zögernd leise“.[198])

Ueber die Entstehung des Ständchens erzählt Anna Fröhlich[199]): „So oft ein Namens- oder Geburtstag der Gosmar[200]) nahe war, bin ich allemal zu Grillparzer gegangen und habe ihn gebeten, etwas zu der Gelegenheit zu machen, und so habe ich es auch einmal wiedergetan, als ihr Geburtstag bevorstand. Ich sagte ihm: Sie, lieber Grillparzer, ich kann Ihnen nicht helfen, Sie sollten mir doch ein Gedicht machen für den Geburtstag der Gosmar. Er antwortete: No, ja, wenn mir was einfällt. Ich aber: No, so schauen's halt, dass Ihnen was einfällt. In ein paar Tagen gab er mir das „Ständchen“: „Leise klopf' ich mit gekrümmtem Finger . . . . . .“ Und wie dann bald der Schubert zu uns gekommen ist, habe ich ihm gesagt: Sie, Schubert, Sie müssen mir das in Musik setzen. Er: Nun, geben Sie's einmal her. Ans Klavier gelehnt, rief er ein über das andere Mal aus: Aber, wie das schön ist — das ist schön! Er sah so eine Weile auf das Blatt und sagte endlich: „So, es ist schon fertig, ich hab's schon.“ Und wirklich, schon am dritten Tage hat er mir es fertig gebracht, und zwar für einen Mezzosopran (für die Pepi nämlich) und für vier Männerstimmen. Da sagte ich ihm: „Nein, Schubert, so kann ich es nicht brauchen, denn es soll eine Ovation lediglich von Freundinnen der Gosmar sein. Sie müssen mir den Chor für Frauenstimmen machen. Ich weiss es noch ganz gut, wie ich ihm dies sagte; er sass da im Fenster. Bald brachte er es mir dann für die Stimme der Pepi und den Frauenchor, wie es jetzt ist.“ Am 11. August 1827 nun wurde das Ständchen in dieser Fassung gesungen. „Ich hatte meine Schülerinnen“ — berichtet A. Fröhlich weiter — „in drei Wagen nach Döbling, wo die Gosmar im Lang'schen Hause wohnte, geführt, das Klavier heimlich unter ihr Gartenfenster tragen lassen und Schubert eingeladen. Er war aber nicht gekommen. Anderen Tags, als ich ihn fragte, warum er ausgeblieben, entschuldigte er sich: Ach ja, ich habe darauf ganz vergessen. Dann habe ich das „Ständchen“ im Musikvereinssaale (Tuchlauben) öffentlich aufgeführt, und ihn nachdrücklich wiederholend dazu geladen. Wir sollten schon beginnnen, und noch immer sah ich unsern Schubert nicht. Dr. Jenger und der später erzherzogliche Hofrat Walcher waren anwesend. Als ich nun zu diesem sagte, dass es mir doch gar zu leid täte, wenn er auch heute es nicht hören sollte — denn er hat es ja noch gar nicht gehört; wer weiss, wo er wieder steckt . . . ., hatte Walcher die gute Idee: „Vielleicht ist

er bei Wanner „zur Eiche“ auf der „Brandstätte“, denn dorthin gingen zurzeit die Musiker gern wegen des guten Bieres. Richtig sass er dort und kam mit ihm. Nach der Aufführung aber war er ganz verklärt und sagte zu mir: „Wahrhaftig, ich habe nicht gedacht, dass es so schön wäre.“

Um diese Zeit lernte Schubert, wenn auch ganz flüchtig, den Dichter Hoffmann von Fallersleben kennen. Hoffmann war im Juni 1827 in Begleitung des Musikers Panofka und eines Kaufmannes Reimann von Breslau nach Wien gekommen. Seine germanistischen Arbeiten führten ihn in die Hofbliothek; die freie Zeit benützte er zu Ausflügen in die Umgebung Wiens. Bei einem solchen kam er mit Schubert zusammen. Hoffmann schildert diese Begegnung selbst in höchst anziehender Weise[201]): „ . . . Schon mehrmals hatte ich gegen Panofka den Wunsch geäussert, wie gern ich Franz Schubert kennen lernen möchte. „Gut“, sagte Panofka, „dann wollen wir nach Dornbach hinaus, dort ist Schubert den Sommer über sehr viel, und es ist auch besser, wenn wir ihm dort begegnen.“ Wir fahren mit dem Stellwagen eines Samstags gegen Abend hinüber. Bei unserem Eintritt zur Kaiserin von Oesterreich ist unsere erste Frage nach Schubert. Da heisst es denn: „Der kommt schon lange nicht mehr nach Dornbach — er müsste sich denn des Sonntags mal einfinden.“ Also etwas Trost doch auf morgen. . . . Den andern Morgen gehen wir in den Wald zum Jägerhaus, freuen uns an dem schönen Grün, lustwandeln oder liegen auf dem Rasen, frühstücken und kehren zu unserer Kaiserin zurück. Nirgends ein Schubert. Wir speisen zu Mittag, setzen uns auf den Stellwagen und fahren . . . . heim. . . .

Wir versuchen nun einen anderen Weg, an Schubert zu gelangen. Wir aden ihn freundlichst ein in den weissen Wolf.[202]) — Der Platz ist für ihn belegt, wir und der Wein warten auf ihn. Er kommt nicht, und wir trinken seinen Wein. . . . Vierzehn Tage später ist gerade Mariä Himmelfahrt[203]) und die Bibliothek geschlossen. Um zwei Uhr fahre ich mit Panofka im Stellwagen nach Nussdorf. Wir fahnden auf Schubert, vergebens . . . . Wir wandern weiter bis Heiligenstadt . . . . weiter bis Grinzing, und kehren tief im Dorfe ein. Der Wein schlecht, aber es sitzt sich gut im Garten. Ein alter Fiedler spielt aus Mozart und dreht sich nach allen Weltgegenden. . . . Plötzlich ruft Panofka[205]) aus: „Da ist er!“ und eilt fort zu Schubert, der eben, von mehreren Fräulein umgeben, sich einen Platz sucht Panofka bringt ihn zu mir. Freudig überrascht begrüsse ich ihn, erwähne flüchtig, wie viel Mühe wir uns gegeben hätten, ihn zu finden, wie sehr ich mich freute, ihn persönlich kennen zu lernen etc. Schubert steht verlegen vor mir, weiss nicht recht, was er antworten soll, und nach wenigen Worten empfiehlt er sich und — lässt sich nicht wieder blicken. „Nein, sage ich zu Panofka, das ist denn doch ein bischen stark. Nun wäre mir lieber gewesen, ich hätte ihn nie gesehen, ich hätte dann bei dem Schöpfer so seelenvoller Melodien nie an einen gewöhnlichen, gleichgültigen oder gar unartigen Menschen denken können. So aber, abgesehen von seinem heutigen Benehmen, unterscheidet sich der Mann ja gar nicht von jedem anderen Wiener, er spricht Wienerisch, hat wie jeder Wiener feine Wäsche, einen sauberen Rock, einen blanken Hut, und in seinem Gesichte, seinem ganzen Wesen nichts, was meinem Schubert ähnlich sieht. — . . . . Franz Schubert, damals erst etwas über dreissig Jahre alt, schien mir eine recht gesunde, lebenskräftige Wiener Natur zu sein. Um so mehr musste mich das Jahr darauf die

Trauerkunde überraschen, dass diesem bedeutenden Künstler nur ein so kurzes Leben beschieden war.“ . . . .

Als der Herbst herannahte verliess Schubert am 2. September Wien, um in Gesellschaft seines Freundes J. B. Jenger die seit mehreren Jahren geplante Reise nach Graz zu unternehmen. Die Familie Pachler,[205]) die auch in Beziehungen zu Beethoven[206]) stand, hatte den Meister wiederholt zu sich in die schöne Murstadt geladen, und Schubert, der in der Frau des Hauses eine sogar von Beethoven hochgeschätzte Künstlerin[207]) verehrte, wäre dieser Einladung längst nachgekommen, hätte ihn nicht Geldmangel daran verhindert. — Nun hatte sich wohl wieder eine seiner intermittierenden Geldquellen aufgetan und frohgemut, erquickt durch den Anblick lieblicher Gegenden, die sie durchzogen, trafen die Freunde in Graz ein, herzlichst empfangen von Dr. Pachler und dessen Frau. Familie Pachler bewohnte damals ein an der Stelle des jetzigen Thonet-Hofes in der Herrengasse in Graz gelegenes Haus (am Thonethofe wurde am 26. Juni 1907 eine Schubertgedenktafel, vom Wiener Bildhauer Hans Mauer gefertigt, angebracht) und brachte schöne Nachmittage in dem unweit Graz gelegenen „Hallerschlössl“ zu, das Pachler's Freund Dr. Fr. Haring gehörte. Schubert genoss, als leidenschaftlicher Naturfreund, in vollen Zügen den Reiz der Landschaft, die liebenswürdige Geselligkeit erhob sein Gemüt. — Einen Taglang (11. Sept.) wurde Schuberts Aufenthalt in Graz durch einen Ausflug des Meisters nach Schloss Wildbach bei Deutsch-Landsberg unterbrochen. Dies Schloss wurde von der Tante Pachler's, Frau Anna Massegg bewirtschaftet und einer Einladung dieser Dame folgend, waren Schubert und seine Grazer Freunde nach dem Landsitze gefahren, wo sie eifrig Musik pflegten. Bei den Liedervorträgen besorgte der Lehrer Fuchs aus dem benachbarten Orte Frauenthal die Begleitung. (Dieser Lehrer Fuchs ist der Vater des Komponisten



Dr. Carl Pachler.
* Graz 1790, † 1850.
Nach einem Aquarell von Teltscher im Besitze von Frl. Ida Khünl in Wien.



Marie Leop. Pachler, geb. Koschak.
* Graz 1794, † daselbst 1855.
Nach einem Aquarell von Teltscher im Besitze von Frl. Ida Khünl in Wien.



Maler Josef Teltscher.
* zwischen 1800—1810 in Brünn; im Piräus ertrunken 1838.
Selbstporträt im Besitze Herrn Dr. A. Heymann in Wien.

Robert Fuchs). — In der schönen Murstadt, wo Schubert seinen Jugendfreund Anselm Hüttenbrenner wiedergetroffen und Beziehungen zu verschiedenen musikalischen Persönlichkeiten angeknüpft hatte, kam es sogar zu einer öffentlichen musikalischen Betätigung des Meisters. Er wirkte — wie dies O. E. Deutsch mitteilte – in einem Konzerte mit, das am 8. September 1827 im „Ständischen Schauspielhause" (dem heutigen Theater am Franzensplatze) „bey doppelter Wachsbeleuchtung" stattfand, und zwar – was Schubert besonders sympathisch gewesen sein mag — „zugunsten armer Ueberschwemmter und der dürftigen Landschullehrers-Witwen und -Waisen." Das Programm enthielt als No. 2 der I. Abteilung: „Nordmannsgesang aus Walter Scotts „Fräulein vom See", für Tenor und Pianoforte, komponiert und begleitet von Herrn Franz Schubert, auswärtigem Ehren-mitgliede des „steyerm. Musikvereines" (des Veranstalters des Konzertes). Als No. 1 der II. Abteilung erschien: „Chor für 2 Soprane und 2 Alt-Stimmen von Franz Schubert" (genauere Bezeichnung fehlt. Es dürfte entweder „Gott in der Natur", komp. 1822, oder „der 23. Psalm", komp. 1825, gewesen sein), als No. 4 „Geist der Liebe" von Matthison, in Musik gesetzt für vier Männerstimmen von Franz Schubert". Ueber das Konzert ist kein Bericht vorhanden, weder in einer Grazer noch in einer Wiener Zeitung.[207a])



Beethoven
nach einer Zeichnung des Bildhauers A. Dietrich aus dem Jahre 1826.
Aus Frimmel's illustr. Beethoven- Biographie.

Nur sehr schwer und mit dem Vorsatze, im nächsten Jahre wiederzukommen, trennte sich Schubert nach ein paar Wochen von Graz und den Freunden. Am 20. September reiste er mit Jenger ab und fuhr über Fürstenfeld, Hartberg und Aspang nach Wien, wo die beiden am 23. September anlangten.[208])



Fr. Schubert.
Nach einer Lithographie von Teltscher.
Photographie von E. v. Miller jr. Wien.

So schloss das Jahr 1827 freundlich ab; es hatte für Schubert — ausser so vielem Ernsten, das ihn persönlich betraf — ein ihn tief ergreifendes Ereignis gebracht: Beethovens Tod.

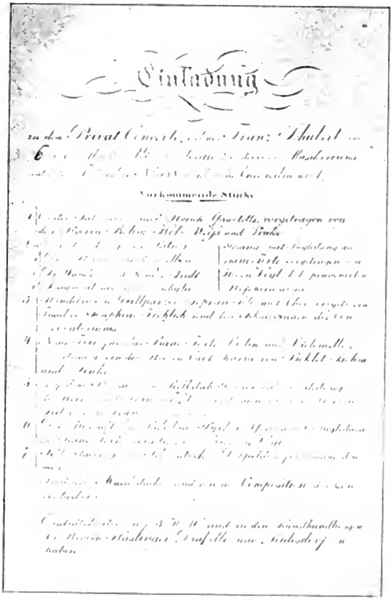
Seit Jahren lebten die beiden grossen Tondichter in Wien, ihre Wohnungen lagen bisweilen nur wenige Minuten Wegs auseinander. Trotzdem und trotz der anbetungsgleichen Verehrung Schuberts für Beethoven scheinen die beiden entweder nie, oder nur ganz flüchtig in persönliche Berührung gekommen zu sein, was um so befremdlicher erscheint, als eine ganze Anzahl von Freunden aus dem Kreise Schuberts auch dem Beethoven-Kreise angehörte. Pintericz, Hüttenbrenner und Hummel[209]) zählten zu Beethovens näheren Freunden, der junge Mozart[210]), Grillparzer pflegten Verkehr mit ihm, Teltscher[210a]), Jenger — dem wir eine ergreifende Schilderung von Beethovens letzten Tage verdanken —, Bauernfeld,[211]) wahrscheinlich auch Schwind[212]) kannten den grossen Meister. Fast wäre man versucht zu glauben, was Lenz in seiner Beethoven-Biographie sagt: „Franz Schubert kannte Beethoven nur kurze Zeit. Man hatte ihm den edlen Geist verdächtigt, ihn absichtlich von Beethoven entfernt gehalten. . .“ Auch diese „kurze Zeit“ währende Bekanntschaft wird von — sehr zuverlässlichen — Gewährsmännern nicht zugegeben. Spaun sagt: „Schubert hätte sich glücklich geschätzt, wenn es ihm möglich gewesen wäre, sich Beethoven zu nähern, allein dieser war die letzten Jahre seines Lebens ganz verdüstert und unnahbar. Doch aber hatte Schubert die Freude zu erfahren, dass Beethoven sich anerkennend über ihn geäussert, ja, dass er, schon krank, mehrere seiner Liederhefte durchlesen und sich sehr freundlich darüber geäussert habe.“[213]) An anderer Stelle schreibt Spaun: „Schubert klagte oft, und namentlich bei dem Tode Beethovens,[214]) wie leid es ihm tue, dass dieser so unzugänglich gewesen und dass er nie mit Beethoven gesprochen.“

Wenn angegeben wird, Schubert sei beim Verleger Steiner öfters mit Beethoven zusammengekommen,[215]) wenn A. Hüttenbrenner berichtet, dass Schubert bei Beethoven „ungehindert Zutritt hatte“ und Schindler ausführlich erzählt, wie befangen sich Schubert bei der Ueberreichung der Beethoven gewidmeten Variationen benommen habe, so wiegt das alles dem Zeugnis Spauns gegenüber ziemlich leicht.

Eine gewisse innere Wahrscheinlichkeit erhalten diese Nachrichten aber durch die Mitteilung des mit Jenger von Graz her an Beethoven's Sterbelager geeilten A. Hüttenbrenner: „Das weiss ich aber ganz bestimmt, dass Professor Schindler, Schubert und ich, ungefähr acht Tage vor Beethovens Tode, letzterem einen Krankenbesuch abstatteten. Schindler meldete uns beide an und fragte, wen Beethoven von uns beiden zuerst sehen wolle, da sagte er: Schubert möge zuerst kommen. Aus dem schliesse ich, dass Schubert dem Beethoven aus früherer Zeit bekannt war. (A. Hüttenbrenners Brief an Ferd. Luib vom 23. Februar 1858.)

Auch eine aus den Memoiren des Dichters Rellstab[216]) stammende Nachricht gibt für die Möglichkeit bestehender, wenn auch etwas künstlerischer Beziehungen einen Anhaltspunkt. Nach diesen Aufzeichnungen habe Rellstab, der 1825 in Wien weilte, Beethoven seine damals noch ungedruckten Gedichte vorgelegt, denen eine Reihe von Liedern aus Schuberts „Schwanengesang“ entnommen ist; Beethoven sei zu unwohl gewesen, um sich selbst mit der Komposition derselben zu beschäftigen, und er (Beethoven) habe sie zu diesem Zwecke Schubert übergeben. — Freilich meldet Rellstab selbst, dass er die Gedichte aus Beethovens Nachlass wieder zurückerhalten habe; Schubert müsste sie also Beethoven wieder zurückgestellt haben. Da mit Ausnahme eines einzigen Liedes (die im Oktober 1828 auf ein Gedicht von Schuberts Freunde J. G. Seidl

geschriebene „Taubenpost“) der ganze „Schwanengesang“ im August 1828 komponiert wurde und Schubert die Rellstabschen Gedichte sehr wohl aus der ersten, 1827 erschienenen Ausgabe kennen konnte, ist auch diese Beziehung zwischen den beiden grossen Meistern keineswegs als erwiesen anzunehmen. — Nur ein Begebnis in Schuberts Leben ist zweifellos mit einer durch Beethoven — wenn auch diesem unbewusst erhaltenen Anregung in Beziehung zu bringen: das einzige Konzert, das Schubert 1828 veranstaltete. Schon in einem Briefe an L. Kupelwieser aus dem Jahre 1824 (31. März) schreibt Schubert: „. . . . Das Neueste in Wien ist, dass Beethoven ein Konzert gibt, in welchem er seine neue Sinfonie, drei Stücke aus der neuen Messe und eine neue Ouvertüre produzieren lässt. — Wenn Gott will, so bin ich auch gesonnen, auf künftiges Jahr ein ähnliches Konzert zu geben.“ Finanzielle Nöte, die Schubert Ende 1827 bedrängten, mochten der Anstoss gewesen sein, dass das Vorhaben endlich zur Tat wurde. Schubert selbst befasste sich eifrig mit den Vorbereitungen zur Aufführung, die zuerst für den 21. März angesetzt war, endlich aber am 26. März — genau ein Jahr nach Beethovens Tode — unter Mitwirkung einer ganzen Reihe von erprobten Freunden des Meisters im Saale des österreichischen Musikvereines stattfand. „Der Saal war überfüllt, der Erfolg ein so glänzender, dass die Wiederholung dieses gelungenen Versuches zu gelegener Zeit beabsichtigt wurde.“ (Kreissle.) Bauernfeld schrieb in sein Tagebuch: „. . . . Am 26. war Schuberts Konzert. Ungeheurer Beifall, gute Einnahme. (800 fl. W. W.) Schubert wurde unzählige Male hervorgerufen.“


Einladung

Einladung zu Schubert's einzigem Konzerte.
Photographie (von V. Angerer in Wien) nach dem Originale im Besitze von Frl. Ida Khünl in Wien.

So viel die Veranstaltung des Konzertes Schubert auch Mühe und Arbeit gekostet haben mag, der Strom seines Schaffens floss unaufhaltsam, unberührt von allen äusseren Erlebnissen dahin. Schrieb er doch zu Anfang des Jahres

die grosse vierhändige Fantasie in F-moll[217]) und im März das breit ausgeführte Gesangsstück „Mirjams Siegesgesang“[218]) und seine grosse Symphonie in C[219]), mit welcher er sich dicht neben Beethoven, sein gewaltiges Vorbild, stellte.

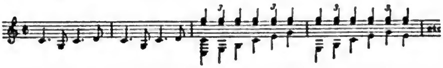
Der erste Satz dieses Riesenwerkes wird mit einer weit ausgreifenden Einleitung eröffnet, deren Thema:



manchmal wie ein cantus firmus behandelt wird, wie z. B. in dem fein ciselierten Abschnitte:



manchmal entweder ganz oder in Teilen freieren Bildungen zu Grunde liegt. Von jenen einzelnen Teilen wird das Motiv m, in dessen ersten zwei Noten der rhythmische Keim des Allegro-Themas liegt, besonders bevorzugt. Nach einer starken Spannung ringt sich endlich das eigentliche Thema des ersten Satzes[220]):



los, das eine mächtige Ausführung erfährt

Die zweite Hauptmelodie:



besitzt einen reizenden Einschlag von Fremdartigem, vielleicht Ungaro-Slavischem, das sich in der Symphonie überhaupt sowohl in der Stimmung als in der Melodik bemerkbar macht

Ein eigentliches drittes Thema enthält der Satz nicht; alles, vom zweiten Thema an bis zur Repetition Folgende ist aus diesem und dem mit Auftakt auftretenden Motiv m (aus der Einleitung) entwickelt. Auch die Durchführung arbeitet mit diesem Materiale. — Die Reprise ist normal gebaut und mündet schliesslich wieder in das lapidare Thema der Einleitung.

Das Andante con moto behandelt das originelle Thema:



mit welchem die Gruppe



in Beziehung steht und die zweite Hauptmelodie



Im Scherzothema:



griff Schubert einen Rhythmus auf, welcher ihn schon 1814 — in seinem B-dur-Quartett (als op. 168 erschienen) — beschäftigt hatte, jetzt aber durch den grossen Inhalt ein ganz neues Gesicht bekam.

Als Gegensatz zu dem pochenden ersten Gedanken bringt Schubert im Scherzo die gesangvollen Stellen:



und



Das Scherzo vermeidet übrigens die ehemals übliche, vom Menuett herstammende, liedmässige Begrenzung und ergeht sich breit und vielseitig in thematischer Arbeit, wovon hierein reizendes Beispiel:



Das lyrische Widerspiel dieses geistvollen Scherzo's bildet das ebenfalls in grossen Dimensionen gehaltene Trio mit dem Anfangsthema:



Im Finale herrschen die Themen:

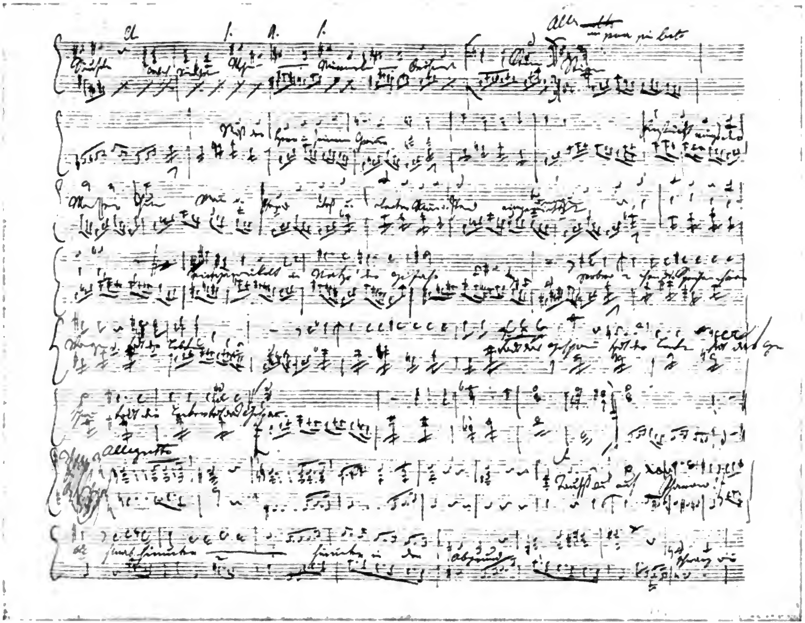




Schubert hat sein grösstes symphonisches Werk nie gehört. Nach seinem Tode wurde es in einem Gesellschaftskonzerte (14. Dezember 1828) aufgeführt, am 12. März 1829 wiederholt und — dann vergessen. R. Schumann, der bei seinem Wiener Aufenthalte (1838) das herrliche Werk in dem von Ferdinand Schubert behüteten Nachlasse des Meisters auffand, ist als der eigentliche Erwecker desselben zu betrachten. Er sandte die Symphonie an Mendelssohn, der sie am 21. März 1839 im „Gewandhause“ zur ersten Aufführung brachte. — —

Der Gesundheitszustand Schuberts fing im Sommer 1828 an wieder äusserst schwankend zu werden; vor allem peinigten den Künstler unausgesetzt heftige Kopfschmerzen. Aber sowohl der Wunsch, wieder sein geliebtes Oberösterreich zu besuchen, als auch derjenige, einer Einladung Pachlers nach Graz zu folgen, musste unerfüllt bleiben, „da Geld und Witterung gänzlich ungünstig“ waren, wie Schubert an Jenger schrieb. Der rastlos tätige Meister stürzte sich um so eifriger auf die Arbeit und schuf, statt sich Erholung zu gönnen, trotz seines Leidens und seiner Bedrängnisse ausser kleineren Stücken seine grosse Messe in Es, ein gewaltiges Denkmal seines Genies, den Lieder-Cyklus „Schwanengesang“[221]) und das berühmte Streichquintett in C, vielleicht das klangschönste Stück der gesamten Kammermusikliteratur.

In der Es-Messe hat Schubert mit Wucherzinsen zurückerstattet, was er der Kirche verdankte. Durch die Erfahrungen im Convikt und in der Lichtenthalerkirche war er mit geradezu wunderbarer Schnelligkeit zu einer ganz eigentümlichen Instrumentalsprache gelangt, an den fugierten Messsätzen lernte er, der die Sprache des Individuums besser kannte als jeder andere, die stylisierte Lyrik der Polyphonie kennen, deren Sprache er gerade in seinem letzten kirchlichen Werke mit so hoher Meisterschaft, mit so tiefem Ausdruck zu sprechen wusste. — Wie ein mächtiges Portale tut sich das Kyrie vor dem Hörer auf. Tief empfundene rührende Musik, die sich einmal in einer genialen Orgelpunktsteigerung gleichsam zusammenballt. . . . Da dringen schneidende Schmerzenslaute aus Fagotten und Hörnern hervor, wieder nimmt der Chor sein „Kyrie eleison“ auf, leise verklingt der Gesang, beschwichtigt, weicher gefärbt, schwankt



Franz Schubert: Skizze zu „Mirjams Siegesgesang“ (1828).
Autograph im Besitze der „Städtischen Sammlungen“ in Wien (Rathaus).
(Photographie von V. Angerer, Wien.)

das Leidensmotiv dem Ende zu. — Im hellsten Gegensatze zu diesem tief-demütigen Satze schwingt sich das Gloria jubelnd empor; eine breite, eigentümlich skandierte Instrumentalmelodie schwebt, von den Worten „Gratias, agimus tibi“ an über dem Chor, mit einem — sich mit der üblichen Textauffassung diametral in Gegensatz stellenden — leise verhauchenden „glorificamus, laudamus te!“ schliesst die erste Gruppe. Nun beginnen — als Einleitung vor den Worten „Dominus Deus“ — die Posaunen einen lapidaren Cantus firmus, bei dem das Streichorchester gleichsam in seinen Grundfesten erbebt. Unisono und mit voller Kraft setzt der Chor ein: „Domine Deus“, hat aber gleichsam nur den Mut, den Namen des Herrn mit lauter Stimme zu rufen . . . . . schon das nachfolgende „Agnus Dei“ lässt im Tone nach, das „qui tollis peccata mundi“ ist nur mehr ein schuldbewusstes, leises Stammeln; dreimal kehrt, immer in ähnlicher Art, diese geniale Stelle wieder; wie sich der Satz zum vierten Male aufrafft, steigert er sich, durch immer dringender werdende Bitten im Chore, bis zu einem fff, in das Trompeten, Posaunen und Hörner mit aller Macht hineindröhnen . . . . gleich darauf, zitternd und bebend, schliesst das Stück . . . . . hat die Kreatur das Antlitz des Herrn gesehen? . . . . Eine kräftige Fuge (B-dur) über ein sehr langes Thema (Cum sancto spiritu) schliesst den im grössten Style aufgebauten Satz majestätisch ab. Das ist nicht die Stimme des Sängers der „Müllerlieder“, das ist einer, der es Michel Angelo und Beethoven gleich zu tun vermag.

Aus dem Credo leuchtet das milde, für Soli geschriebene „Et incarnatus“ hervor, ein Stück von herrlicher Erfindung und voll reinsten Wohlklanges. Bei der Erinnerung an die Menschwerdung Christi schlägt Schubert die weichsten, süssesten Töne an. Im Crucifixus trifft er mit ein paar Meisterzügen die Stimmung des Höhepunktes der Christustragödie, und namentlich dort, wo der Chor, zum zweiten Male der Kreuzigung gedenkend, in einem ungeheuren crescendo aufschreit, da kommt Schubert mit seinen kühnsten harmonischen Eingebungen und erzielt damit eine Wirkung ohnegleichen. Die Schlussfuge „Et vitam venturi“ wird besonders interessant von der Stelle an, wo ein chromatisch abwärts schreitendes Motiv eingeführt und festgehalten wird.

Das Sanctus, einer der gewaltigsten Sätze der modernen Musik, bringt in jedem zweiten Takte eine andere Harmonik, eine Ueberraschung um die andere. Wer es nicht schon gewusst hätte, würde es aus diesem Cyklopenbau erfahren, dass Schubert einer der kühnsten Harmoniker aller Zeiten war und in diesem Betrachte dicht neben Sebastian Bach steht. Bei diesem Sanctus muss man unwillkürlich an die Geniezüge in dieses Meisters G-moll-Orgel-Präludium denken, das trotz aller modernen Künste in seiner unerhörten Phantastik nicht wieder erreicht wurde. . . . .

Das Osanna, welches das Sanctus abschliesst, ist der weitaus schönste, gedrungendste Fugensatz der Messe. Er ist unmittelbar aus dem lapidaren Thema hervorgequollen, nicht gemacht

Im Agnus Dei steht, wie mit einem nur dem Wissenden verständlichen Geheimzeichen, das Datum der Komposition eingeschrieben. Das Thema erinnert lebhaft an das im August 1828 geschriebene Lied „Doppelgänger“. Die mächtige Melodie beschäftigte den Meister offenbar selbst in ganz ungewöhnlichem Masse. Solche Anklänge sind bei Schubert oft vorhanden. Gewisse Lieblingswendungen kehren in den Arbeiten einer und derselben Zeit vielfach wieder.

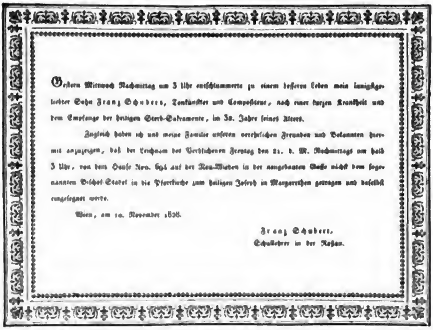
Das Agnus Dei enthält, abgesehen von seiner grossen Konzeption und seiner harmonischen Pracht, noch eine Reihe feiner poetischer Züge. Das gleich im ersten Takte in den Bässen auftretende synkopierte Motiv schleppt sich durch das ganze Gewebe fort wie ein unter Sündenlast schier zusammenbrechender Büsser. . . .



Schubert's Sterbehaus. Wien IV, Kettenbrückengasse 6.

Die scharfen Trompetenstösse, die einmal in ihrer starren Beharrlichkeit sogar zu einer herben Dissonanz — g in den Trompeten, as in der Posaune — führen, sie mahnen gleichsam an das Gericht. . . . . Schon im Gloria, ebenfalls bei den Worten „agnus dei", haben sie sich bemerkbar gemacht. Aber hier treten sie noch eindringlicher, noch drohender und zürnender hervor . . .

Je mehr sich der Meister in seiner Arbeit dem nahen Tode entgegenschrieb, desto deutlicher sprachen zu ihm die Stimmen aus dem Jenseits . . Rüstete sich der mächtige Sänger ahnungsvoll zu der grossen Reise auf jener Strasse, „die noch keiner ging zurück . . .?" Bald genug musste er sie gehen!



Gestern Mittwoch Nachmittag um 3 Uhr entschlummerte zu einem bessern Leben mein innigstgeliebter Sohn Franz Schubert, Tonkünstler und Compositeur, nach einer kurzen Krankheit und dem Empfange der heiligen Sterb-Sakramente, im 32. Jahre seines Alters.

Zugleich haben ich und meine Familie unseren verehrlichen Freunden und Bekannten hiermit anzuzeigen, daß der Leichnam des Verblichenen Freytag den 21. d. M. Nachmittags um halb 3 Uhr, von dem Hause Nro. 694 auf der Neu-Wieden in der neugebauten Gasse nächst dem sogenannten Bischof-Stadel in die Pfarrkirche zum heiligen Joseph in Margarethen getragen und daselbst eingesegnet werde.

Wien, am 20. November 1828.

Franz Schubert,
Schullehrer in der Rossau.

Gedruckte Todes-Anzeige.
Original im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Im Herbste 1828 verschlimmerte sich Schuberts Zustand. Dr. Rima, der Schubert behandelte, riet ihm, eine mehr an der Peripherie der Stadt gelegene Wohnung zu beziehen, um rasch ins Freie gelangen zu können. Schubert

quartierte sich daher Anfang September bei seinem Bruder Ferdinand ein, der in der Lumpertgasse 694 — jetzt Kettenbrückengasse 6 — eine Wohnung in einem neugebauten Hause[222]) inne hatte. Dieser Wechsel übte kaum einen wohltätigen Ein fluss auf das Befinden Schuberts. Auch eine anfangs Oktober mit seinem Bruder Ferdinand und zwei Freunden unternommene Partie nach Unterwaltersdorf und Eisenstadt — wo er Jos Haydns Grabmal aufsuchte und lange sinnend vor demselben verweilte — brachte keine Besserung. Nach Wien zurückgekehrt, verlor er allen Appetit, das Leiden begann einen ernsten Charakter anzunehmen. Trotzdem raffte sich Schubert so weit auf, um noch am 3. November in der Hernalserkirche ein von Ferd. Schubert komponiertes Requiem anzuhören, am 4. November Sechter zu besuchen, dessen System des Kontrapunktes er genau kennen lernen wollte. Es kam nicht mehr dazu[222a]). — Am 11. November wurde der Meister bettlägerig. „Ich bin krank", schrieb er an Schober, „ich habe schon elf Tage nichts gegessen und nichts getrunken und wandle matt und schwankend von Sessel zu Bett und zurück." Er wünschte in diesem letzten Briefe, den er schrieb, noch, Schober möge ihm Lektüre verschaffen. Cooper! — Die Freunde, Spaun, Lachner, Bauernfeld u. a. besuchten ihn, andere hielten sich zurück, nachdem die Aerzte die Krankheit als Nervenfieber diagnostiziert hatten. Am Abend des 17. November wurde das Delirieren, das ihn bisher nur von Zeit zu Zeit befallen hatte, heftiger und anhaltender. In lichten Augenblicken erkannte er das Gefahrvolle seines Zustandes, und einmal sagte er — mit der Hand an die Wand deutend — „Hier ist mein Ende!" — Am 19. November, Nachmittag 3 Uhr, hatte er ausgerungen. Bauernfeld schrieb, tief erschüttert, in sein Tagebuch: „20. November. Gestern Nachmittag ist Schubert gestorben! Montags sprach ich ihn noch, Dienstag phantasierte er, Mittwoch war er tot. Er sprach mir noch von der Oper. Es ist mir wie ein Traum. Die ehrlichste Seele, der treueste Freund! Ich wollt', ich läge statt seiner. Er geht doch mit Ruhm von der Erde".

In das zu jener Zeit übliche Gewand eines Einsiedlers gekleidet, um die Schläfen den Lorbeer — unter welchem die wallende Menge seiner Haare mit Kämmen festgehalten werden musste –, lag er unentstellt, einem Schlafenden gleich, da. Eine Menge von Kränzen ward an seinem Sarge niedergelegt.

Am 21. fand die Beerdigung statt. Trotz des schlechten Wetters fanden sich, ausser den Familienangehörigen und näheren Freunden, eine grosse Anzahl von Verehrern ein. Junge Männer (Beamte und Studierende) trugen den Sarg vom Trauerhause bis in die nahegelegene kleine Pfarrkirche, wo Schuberts „Pax vobiscum" — auf dessen Melodie Schober einen Text geschrieben hatte — und eine vom Domkapellmeister Gänsbacher komponierte Trauermotette unter Leitung dieses allgemein verehrten Künstlers vorgetragen wurde. Nach der Einsegnung wurde der Leichnam auf dem Ortsfriedhofe in Währing — einem oftmals ausgesprochenen Wunsche des Verstorbenen entsprechend — ein paar Schritte neben Beethoven begraben. Jenger, Hüttenbrenner und mehrere andere Freunde veranlassten die Abhaltung eines feierlichen Trauergottesdienstes, der am 23. Dezember in der Augustinerkirche stattfand und bei welchem Anselm Hüttenbrenner doppelchöriges C-moll-Requiem zur Aufführung kam[223]).

Auch die Frage der Errichtung eines würdigen Grabdenkmales kam bald in Fluss. Grillparzer schrieb eine „Aufforderung zu Beiträgen für ein Grabdenkmal Fr. Schuberts", Anna Fröhlich veranstaltete am 30. Januar 1829 ein Konzert, dessen halber Ertrag dem Denkmalfond gewidmet war und das so

grossen Erfolg hatte, dass es am 5. März — zu demselben Zwecke — wiederholt wurde. Der Erlös der beiden Konzerte, sowie Beiträge von Freunden gestatteten bald, an die Errichtung des Denkmals zu schreiten. v. Schober entwarf die Zeichnung dazu in Gemeinschaft mit dem Architekten Förster. Die Büste[224]) modellierte der Bildhauer Franz Dialler, den Grabstein stellte der Steinmetzmeister Wasserburger bei[225]).

Nun ruhte, was an Schubert sterblich war, bis zum 13. Oktober 1863. An diesem Tage wurden durch die Gesellschaft der Musikfreunde sowohl Beet-


FRANZ SCHUBERTS

Schubert

Das Original dieser, an Schuberts Vater gerichteten Einladung besitzt Frau A. Siegmund in Wien.
Original-Photographie von E. v. Miller jr. in Wien.

hovens als Schuberts Ueberreste exhumiert, um — durch Verwahrung in neuen Metallsärgen — vor weiterem Verfall geschützt zu werden. Am 23. Oktober wurden die beiden Särge in den in der Zwischenzeit neu hergestellten Grüften beigesetzt[226]). Als in den siebziger Jahren der neue Zentralfriedhof in Wien errichtet und die alten — seit Erweiterung der Stadt inmitten des Gemeindegebietes liegenden — Kirchhöfe nach und nach aufgelassen werden mussten, wurde der Beschluss gefasst, sowie Beethoven auch Schubert auf das neue Todenfeld zu überführen. Am 22. Juni 1888 wurden Schuberts Reste neuerdings der Erde entnommen, in einem Prachtsarge verwahrt und am 23. d. M. unter Begleitung einer nach Tausenden zählenden Menge auf dem Zentralfriedhofe in jenem merkwürdigen, malerischen Bosquet beerdigt, in welchem sich

um das Gassersche Grabdenkmal Mozarts die Gräber so vieler grosser Meister der Tonkunst gruppieren, diejenigen Glucks und Beethovens, sowie neuerdings die Brahms' und Joh. Strauss'! Der Wiener Männergesangverein bestritt die Kosten eines neuen, von Kundmann und Hansen geschaffenen Denkmals.



Franz Schubert's ehemalige Grabstätte auf dem Währinger Friedhofe.
Nach einer Photographie aus dem Verlage von V. A. Heck in Wien.

Diese Korporation liess schon Jahre vorher im Wiener Stadtpark ein in Marmor ausgeführtes, ebenfalls von Kundmanns Meisterhand herrührendes Denkmal errichten, dessen Enthüllung am 15. Mai 1872 stattfand.

Die Pflege Schubertscher Musik geriet nach des Meisters Tode bedauerlicherweise in Verfall. Nur die Lieder, und von diesen meistens auch nur etliche Favoritstücke, wurden gesungen, immer wieder gesungen. Der Symphoniker, Kammer-, Klavier- und Chor-Komponist verfiel immer mehr der Vergessenheit. Robert Schumann gebührt das Verdienst, durch Wort und Tat für Schubert eingetreten zu sein und ihn, als Erster, nach seiner ganzen Grösse gewürdigt zu haben. Liszt machte durch seine Bearbeitungen Schubertscher Lieder und Tänze wirksame Propaganda für diese Werke und brachte „Alphonso und Estrella“ auf die Bühne; Herbeck führte im „Wiener Männergesangverein“ nach und nach die Männergesangsstücke Schuberts auf — wenn auch oft in einer keineswegs empfehlenswerten, durch zahllose Eigenmächtigkeiten entstellten Ausgabe, entdeckte die H moll-Symphonie und eroberte „Lazarus“ und den „Häuslichen Krieg“ für den Konzertsaal. Ferd. David, Hellmesberger, Joachim, die Gebrüder Müller machten Propaganda für die Kammermusik. Unter den Sängern wirkten für Schubert ausser der Schröder-Devrient Staudigl und dem Franzosen Nourrit (seit 1837) vor allem der geniale Stockhausen, der, in dieser Richtung ein Bahnbrecher, die grossen Cyklen zum Vortrag brachte und dadurch ungemessenen Enthusiasmus erregte. Helene Magnus, Stockhausens gefeierte Schülerin. Eugen Gura, A. Haizinger, Gustav Walter, neuestens Dr. Felix v. Kraus, Hermine Spiess und die unvergleichliche Barbi folgten ihm nach.



Schubert's Grab-Denkmal von Kundmann auf dem Central-Friedhofe in Wien.
Nach einer Photographie aus dem Verlage von V. A. Heck in Wien.

Die seit der Mitte der fünfziger Jahre immer steigende Erkenntnis von der Bedeutung Schuberts brachte es mit sich, dass sich der Wunsch nach korrekten

Ausgaben und nach Edierung der zahlreichen, noch ungedruckten Werke zu regen begann. Randhartinger, Dr. Gänsbacher, Selmar Bagge begannen für die Revision der Lieder zu wirken, welche dann Dr. Max Friedländer, der sich auf diesem Gebiete überhaupt grosse, schwer wiegende Verdienste erwarb, energisch und im grossen Massstabe aufgenommen hat.



Schubert-Monument von (Kundmann) im Wiener Stadtpark.
Nach einer Photographie aus dem Verlage von V. A. Heck in Wien.

Als die grundlegenden Vorarbeiten für eine Gesamt-Ausgabe sind v. Kreissles grosse Biographie Schuberts[227]) G. Groves Aufsatz „Franz Schubert" im „Dictonary of music and musicians" (London 1883 und 1899) und namentlich G. Nottebohms ausgezeichnetes Quellenwerk: „Them. Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert" anzuführen. In Nikolaus Dumba,[228]) dem edlen Kunstfreunde, der seit langen Jahren auf die Sammlung aller noch irgend auffindlichen Schubert-Manuskripte und -Reliquien bedacht war, erstand dem grossen Tondichter ein nachgeborener Mäcen, welcher, so wie einst die Sonnleithner, Grillparzer usw. für das erste Erscheinen Schubertscher Werke sorgten, seine schützende Hand über der durch die Firma Breitkopf und Härtel unternommenen, das Wirken Schuberts in einem grossen Gesammtbilde vorführenden Monumental-Ausgabe hielt. Ausser Brahms, Dr. E. Mandyczewski — dessen im Revisionsberichte niedergelegte Forschungs-Ergebnisse ein ganz neues Licht auf Schubert werfen — J. N. Fuchs, dem Revisor der Opern Schuberts, beteiligte sich eine ganze Reihe verdienter Männer an der Ausgabe die nun seit kurzem vollendet vor uns liegt, das schönste Denkmal für einen der grössten Künstler aller Zeiten.



Silhouetten von M. von Schwind.

ANHANG.

[1]) Haydn scheint die Volkshymne im Januar 1797 komponiert zu haben. Am 38. Januar dieses Jahres erhielt das Lied das offizielle „Imprimatur" durch den Grafen Saurau, der Haydn zur Komposition dieses seither weltberühmt gewordenen Gesanges veranlasst hatte.

[2]) Die Familie schreibt sich jetzt Mück.

[3]) Die „Consignatio copulatorum ex filiali Ecclesia Seiberdorffensi sub parochia Altstadiensi pro anno 1754" berichtet: „Copulati: In Majo, die 13, Assistens copulans: R. D. Andreas Richter Coop. — Copulati: Carolus Schubert, filius Joannis Sch. inquilini. — V.(irgo) Susanna, filia Andreae Möck, rustici. Uterque ex Neudorff. Testes: Joannes Lindenthal, rusticus, et Joannes Bührent, rusticus, uterque ex Neudorff.

Die Kinder aus dieser Ehe sind:

Joannes Carolus Aloysius, geb. 3. April 1755,
Franciscus Antonius, geb. 6. Jänner 1757,
Maria Theresia, geb. 26. Oktober 1759,
Johannes Josephus, geb. 22. Oktober 1761,
Franciscus Theod. Flor., geb. 11. Juli 1763,
Maria Theresia, geb. 28. Juni 1765,
Anna Elisabeth, geb. 18. September 1767,
Anna Maria Thecla, geb. 2. Mai 1770,
Gottfried, geb. 12. Februar 1774,
Joannes Joseph, geb. 4. August 1775.

Wie mir der hochw. Herr Pfarradministrator Rafael Riml in Hohenseibersdorf, welchem ich alle diese Daten verdanke, mitteilt, lebt ein Nachkomme der Schubert'schen Familie, der Landmann Conrad Schubert, dermalen in Neudorf. Er ist sehr gut musikalisch. Sein Hauptvergnügen besteht darin, auf einer kleinen Orgel zu spielen, zu welcher er sich ein originelles Trittbrett verfertigte. Seine Tochter ist Kirchensängerin.

[4]) Seine Frau Susanna starb am 6. August 1806, 75 Jahre alt.

[5]) Das Familiendokument (früher im Besitze von Schubert's Bruder Andreas, dann seiner Tochter, Fr. Anna Siegmund; derzeit ist das Schriftstück verschollen, die Veröffentlichung geschieht hier nach einer vom Verfasser dieses Buches im Jahre 1870 gefertigten Abschrift) ist ein Register der „Geburts- und Sterbefälle in der Familie" F. Schuberts sen., von diesem zum grössten Teile eigenhändig geschrieben, von seinen Kindern Maria, Josepha und Andreas fortgesetzt:

„Geburts- und Sterbefälle in der Familie des Schullehrers Franz Schubert.

Ignaz Franz, geb. 8. März 1785, früh $^1/_2$6 Uhr, † 30. November 1844, mittag $^1/_2$12 Uhr (Schlagfluss).

Elisabeth, geb. 1. März 1786, früh $^3/_4$6 Uhr, † 13. August 1788, früh 7 Uhr.

Carl, geb. 23. April 1787, nachmittag $^1/_2$2 Uhr, † 6. Februar 1788, früh 7 Uhr.

Franziska Magdalena, geb. 6. Juni 1788, früh $^1/_2$2 Uhr, † 14. August 1788, abends nach 11 Uhr.

Franziska Magdalena, geb. 5. Juli 1789, früh 2 Uhr, † 1. Jänner 1792, früh $^1/_2$9 Uhr.

Franz Carl, geb. 10. August 1790, nachmittag 6 Uhr, † 10. September 1790, früh $^3/_4$11 Uhr.

Anna Caroline, geb. 11. Juli 1791, früh $^1/_4$12 Uhr, † 29. Juli 1791, früh um 7 Uhr.

Petrus, geb. 29. Juni 1792, früh $^1/_4$2 Uhr, † 14. Jänner 1793, früh $^1/_2$6 Uhr.

Josef, geb. 16. September 1793, früh $^1/_4$1 Uhr, † 18. Oktober 1798, nachts 12 Uhr.

Ferdinand Lukas, geb. 18. Oktober 1794, früh $^1/_2$4 Uhr, † 26. Februar 1859, früh 4 Uhr (Typhus)

Franz Carl, geb 5. November 1795, abends $^3/_4$12 Uhr, † Dienstag, 20. März 1855, nachts (Herzleiden).

Franz Peter, geb. 31. Jänner 1797, nachmittag $^1/_2$2 Uhr, getauft 1. Februar, † Mittwoch, den 19. November 1828, nachmittags 3 Uhr (am Nervenfieber), begraben Samstag, 22. November 1828.

Aloysia Magdalena, geb. 17. Dezember 1799, früh $^1/_4$4 Uhr, † 18. Dezember 1799, früh nach 6 Uhr.

Maria Theresia, geb. 17. September 1801, früh $^3/_4$3 Uhr, verehelichte Schneider.

1812, den 28. Mai, am Frohnleichnamstage, nachmittags 4 Uhr, starb die innigstgeschätzte Ehegattin Elisabeth, geb. Vitz.

1813, den 25. April, vermählte ich mich zum zweiten Male mit der wertgeschätzten Jungfrau Anna Kleyenböck, geb. 1. Juni 1783.

Maria Barbara Anna, geb. 22. Jänner 1814, $^1/_2$10 Uhr abends, getauft 23. Jänner, nachmittags 4 Uhr, † Mittwoch, 5. August 1835, nachmittags um 4 Uhr (Luftröhrenschwindsucht.)

Josefa Theresia, geb. 8. April 1815, früh $^3/_4$8 Uhr, getauft 9. April, nachmittag 5 Uhr. Verehelichte Zant. Witwe. Verehelichte Bitthan. † 27. Mai 1861, Montag, 3 Uhr nachmittags. (Typhus.)

Theodor Cajetan Anton, geboren 15. Dezember 1816, früh 3 Uhr. Getauft 15./12., nachmittag $^1/_2$5 Uhr. † 30. Juli 1817, früh $^1/_2$8 Uhr.

Andreas Theodor, geb. 7. November 1823, früh $^1/_2$9 Uhr. Verehelicht mit Anna Fleuriett (geb. 28. Mai 1836) am 14. Februar 1855.

Anton Eduard, früh $^3/_4$7 Uhr, 3. Februer 1826. Primiz 29. Juli 1849.

Am 16. Dezember 1787*) starb des Schullehrers Vater, Carl Schubert um $^1/_2$4 Uhr früh."

[6]) Vater Schubert und seine Frau Elisabeth kauften das Haus „auf dem Freygrund Sporkenbichl sub No. 14 zum schwarzen Rössel genannt" laut Kaufskontrakt vom 14. März 1801 von Elisabeth Mölzerin, die es am 26. Jänner 1793 von ihrer Mutter geerbt hatte. Die „Umlagen" waren damals nicht bedeutend. Schubert bekam diesbezüglich eine Zuschrift: „Davor dienet man der K. K. Kameral-Herrschaft Himmelpforte jährlich zu Michaelizeit 45 Krz. zu rechten Grunddienst und nicht mehr. Dann ist auch an Robotgold jährlich unabänderlich fünf Gulden nebst all übrig herrschaftl. landesfürstl. und Gemeinabgaben zu entrichten." Am 28. Mai 1812 starb Frau Elisabeth Schubert. Am 16. Juli 1812 wurde jedem der vier am Leben befindlichen Kinder, Ferdinand, Carl, Franz und Theresia (warum der Erstgeborene, Ignaz, übergangen wurde, ist nicht bekannt) ein mütterlicher Erbantheil von 204 fl. (zusammen 816 fl.) grundbücherlich gutgeschrieben. Am 30. Mai 1827 löste Vater Schubert diese Anteile wieder ab und blieb, bis Jak. Rickel und Frau das Haus von ihm kauften, alleiniger Eigentümer desselben. Dermalen gehörte das Haus der Familie Dürböck. —

*) Das Datum 16. Dezember ist in dem Dokument unrichtig; der hochw. Herr Pfarradministrator Ruf. Riml hat das richtige Datum — 24. Dezember 1787 — festgestellt.

7) Der älteste der Brüder, Ignaz, wirkte als Schullehrer in der Rossau, Ferdinand, der dem Meister am nächsten Stehende der Familie, wurde 1809 Schulgehilfe im Waisenhause, 1816 Lehrer daselbst, 1820 regens chori in Alt-Lerchenfeld, 1824 Lehrer an der Normal-Hauptschule zu St. Anna in Wien, 1851 Direktor dieser Anstalt und starb 1859. Er machte sich durch theoretische Schriften pädagogischen und musikalischen Inhalts, sowie durch Kirchenkompositionen bekannt. Auch verwahrte er nach F. Schubert's Tode dessen musikalischen Nachlass. — Carl Schubert ward ein tüchtiger Landschaftsmaler und Kalligraph. Von den Halbbrüdern Schuberts's starb Andreas als kk. Rechnungsrat am 20. April 1893, der jüngste, Anton Eduard (als Schottenpriester Pater Hermann) am 7. September 1892 zu Kaltenleutgeben bei Wien. Am 17. Juli 1887 hatte er seine 1000. Predigt gehalten — Meister Franzens Vater starb am 9. Juli 1830, dessen zweite Frau im Januar 1860.

8) Michael Holzer, geb. Wien, Himmelpfortgrund, 20. März 1772, gestorben Wien, 23. April 1826, Chorregent und Komponist. (In der Wiener Schubert-Ausstellung 1897 war ein Manuskript Holzer's, eine Phantasie in C-Dur für Pianoforte, zu sehen.)

9) Antonio Salieri, geboren 19. August 1750 zu Legnago, gestorben 7. Mai 1825 in Wien, Schüler seines Bruders Francesco, Simoni's und des Hofkapellmeisters Florian Gassmann, der ihn in Italien kennen lernte und 1766 nach Wien brachte. Hier lernte Salieri Gluck kennen, der sein eifriger Förderer wurde. 1788 wurde Salieri Hofkapellmeister, in welcher Stellung er bis zu seiner Pensionierung (1824) verblieb. Mit ihm war einer der berühmtesten Opernkomponisten seiner Zeit, eine Hauptsäule der italienischen Musikerpartei in Wien, ein rücksichtsloser Kämpfer gegen alles Deutsche, dahingegangen. Er galt, wohl mit Recht, als Mozart's heftigster intriguantester Gegner. Das Märchen, er habe den Meister des „Don Juan“ vergiftet, beruht aber sicherlich nicht auf Wahrheit.

10) Jos. Eybler, geboren 1764 zu Schwechat bei Wien, Schüler Albrechtsberger's, 1801 kaiserlicher Musiklehrer, 1804 Vice-, 1825 wirklicher Hofkapellmeister, gestorben 1846 in Wien.

11) Jos. Freiherr von Spaun war 1788 in Linz geboren, trat 1806 ins Convict in Wien, wurde 1811 Rechtspraktikant, 1835 Regierungsrat, 1841 Lottodirektor und Hofrat, starb 1865. — Der Herausgeber konnte durch die Güte Frau M. v. Baurnfeinds eine wortgetreue Abschrift der Spaun'schen Memoiren einsehen, und ist daher imstande, einige bisher noch nicht bekannte Stellen dieser wichtigen Aufzeichnungen zu veröffentlichen.

12) Wir bezeichnen sie von nun an stets: Ges.-Ausg.

13) Eines davon erschien Ges.-Ausg., Serie V., No. 1.

14) Zumsteeg Joh. Rud., geb. 10. Jan. 1760, † 27. Jan. 1802; schrieb Opern, Kirchenkantaten, Lyrisches, Balladen. Mitschüler Fr. v. Schillers in der Carlschule. Wertvolles über die Beziehungen Schubert's zu Zumsteeg enthält der Aufsatz von Prof. Dr. Ad. Sandberger: „Johann Rudolf Zumsteeg und Franz Schubert.“. (Beilage zur „Allg Zeitung“, München, 15. Dez. 1906. Nr. 291.) Wichtig auch L. Landshoff: J. R. Zumsteeg.

15) D. E. Mandyzewski bemerkt in seinem Revisionsbericht der Ges.-Ausg., Ser. I.: „Schuberts Handschriften aus früherer Zeit zeigen durchwegs kühne, grosse Schriftzüge und eher eine Papierverschwendung, als ein schonungsvolles Umgehen mit dem teuren Material. Erst in späteren Jahren wurden Schuberts Schriftzüge zierlicher, feiner und kleiner, und vom liederreichen Jahre 1815 an geht er immer sparsamer und vorsichtiger mit dem Papier um.“

16) des alten Kärnthnertor-Theaters.

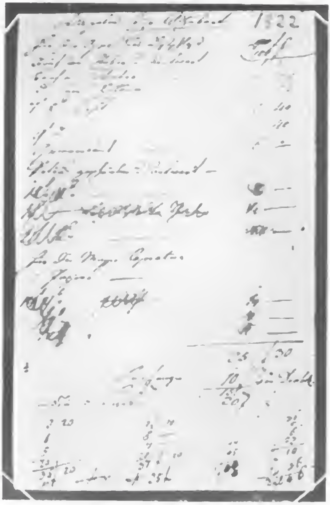
17) Ges.-Ausg. Serie XV. No. 1.

17a) Die zwei auf Seite 98 und 99 reproduzierten Seiten aus einem Notizbüchlein Jos. Hüttenbrenners mögen bezeugen, einerseits in welch' steter Geldverlegenheit er war („Schubert baar . . .“ kehrt mehrmals wieder) und andererseits, wie bereit J. Hüttenbrenner war, mit grösseren und kleineren Summen auszuhelfen, sobald es not tat Die Notizen: „Brief an Weber [C. M. v. Weber] und Antwort“, „Otto von Holbein“, „Peters geschrieben und Antwort“ beziehen sich auf Einzelheiten von Schuberts Briefwechsel, die im Texte behandelt sind. — Recht betrübend nimmt sich die Aufschreibung vom 9. 8. 1822 aus. Sie lautet: „Notenpapier für die Messe 4 Fl. 30 Xr., dem Sandbüchler a conto für's Copiren 3 Fl. . . Schubert 40 Xr.“!!!

18) Später Direktor des k. k. Hofburgtheaters in Wien.

[19]) Alb. Stadler (geboren 1794 in Steyer, gestorben 5. Dezember 1884 in Wien) trat 1812 in's Stadtconvict, absolvierte 1817 die juridischen Studien und widmete sich der Beamtenlaufbahn. Er war dichterisch und musikalisch veranlagt und schon in frühester Zeit ein leidenschaftlicher Anhanger Schuberts. „. . . . mit Schuberts Muse bin ich ganz leicht sehr vertraut geworden, denn ich lebte mit dem Verklarten viele Jahre im persönlichen freundschaftlichen Umgang und war immer der Erste im Besitze seiner Dichtungen und der Urschrift . . .“ schreibt er 1852 an den steirischen Dichter C. G. v. Leitner in Graz. — Auf seinen Reisen nach Ober-Oesterreich traf Schubert mit Stadler immer wieder zusammen. Schubert komponierte mehrere Dichtungen Stadlers.

[20]) Joh. Michael Senn, geboren in Pfunds (Tirol), 1. April 1792, gestorben Innsbruck, 30. September 1857, war von 1807 an im Convict, wo er Schubert flüchtig kennen lernte, später aber durch Spaun oder Schober) mit ihm in nahere Verbindung trat. Als Senn 1820 „wegen Teilnahme an burschenschaftlichen Trinkgelagen und wegen fanatischer Hinneigung zu den Hirngespinsten von Volkstum und Repräsentativsystem“ von Wien abgeschafft wurde, widersetzten sich die zufällig anwesenden Freunde Schubert und Bruchmann der Verhaftung und erhielten hierfür einen strengen amtlichen Verweis. Senn nahm in Innsbruck Aufenthalt (hier erschienen auch, 1838, seine „Gedichte“), trat für kurze Zeit in den Militärdienst, wurde spater Advokatenschreiber und starb endlich in tiefer Armuth im Spital.



Aus Jos. Huttenbrenner's Einschreibbuch
Original im Besitze des Herrn Rud. von Weis-Ostborn in Knittelfeld (Steiermark).
(Photographie von Rud. Prasch in Wien.)

[21]) Anton Holzapfl war der älteste und intimste Jugendfreund Schuberts; er kam 1805 ins Convict, wurde später Beamter und starb am 2. Oktober 1868 in Wien. Schuberts Jugendfreund Ebner (1791—1870, Hofkameralrath, eifriger Sammler Schubert'scher Werke) sagt, dass Holzapfl „ein enthusiastischer Musikfreund war und mit Schubert bis zu dessen Tode in Verbindung stand.“

[22]) In einem Briefe an Fr. Pachler in Graz, de dato 27. September 1827, schreibt Schubert: „. . . zu einer innigen Frohlichkeit gelangt man selten oder nie. Es ist zwar moglich, dass ich selbst Schuld bin mit meiner langsamen Art, zu erwarmen . . .“

[23]) Th. Korner weilte vom August 1811 bis Marz 1813 in Wien, verkehrte viel in musikalischen Kreisen und war ein eifriges Mitglied der gerade damals neu entstandenen „Gesellschaft der Musikfreunde“, in deren Aufführungen er als Bassist mitwirkte.

[24]) Nestroy war mit Schubert sehr gut bekannt und sang wiederholt in den Männerquartetten Schuberts die zweite Bassstimme. — Auf der Bühne war Nestroy in Wien zum ersten Male am 6. November 1821 als Gouverneur in Gretrys „Richard Lowenherz“ im Theater a. d. Wien aufgetreten. Man rühmte allgemein seinen schonen Bass.

[25]) Die Symphonie wurde zur Namensfeier des Convictsdirektors J. Lang von den Zoglingen aufgeführt.

[26]) Das spate Datum des zweiten Stückes könnte auffallen! Waren doch „Die Befreier

Europas" schon am 31. März 1814 in Paris eingezogen, Napoleon seit 4. Mai auf Elba. — Schubert hatte die Komposition wahrscheinlich unter den frischen Eindrücken entworfen; die vielfachen Aenderungen schoben aber die Vollendung bis zum 16. Mai hinaus. (Revisionsbericht der Ges.-Ausg. Ser. XX. Seite 117, No. 584).

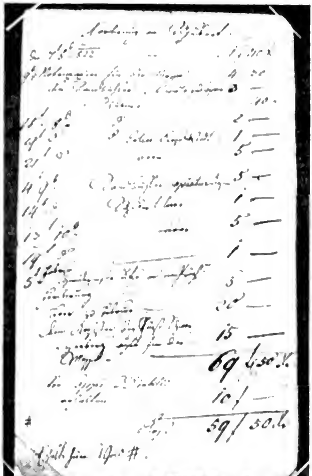
[27]) Es sind noch Studien erhalten (Ges.-Ausg. Serie XX. No. 570—572), welche sich auf die korrekte Behandlung der italienischen Sprache beziehen.

[28]) Porpora wohnte Kohlmarkt No. 11, Salieri in der Göttweihergasse 1 (alt, Stadt No. 1008).[29])

[28]a) Auf diese Vorgänger, deren Arbeiten — jene Zumsteegs ausgenommen — Schubert zum grössten Teile unbekannt geblieben sein dürften, haben Prof. Dr. Max Friedlaender und Dr. Ludwig Scheibler in Bonn hingewiesen.

[29]) Das Haus gehörte nicht — wie Kreissle angiebt — Salieri, sondern war vom 16. Juli 1775 an im Besitze Carl Jak. Helferstorffers. Vom 21. Dez 1808 an besassen es Joh. Bapt. Helferstorffer und die minor. Salierischen Kinder. Von 1828 an (9/12 des Hauses) Anna und Kath. Salieri und (3/12) Fam. Helferstorfer, von 1829 an Kath. Salieri, verehlichte Rumfeld 9/60. Xawera Antonia Salieri 5/60 und die min. Anna Salieri 5/60. Von 1842 an besass Eduard Rumfeld, Sohn der Kath. Salieri, einen Anteil. Von 1847 an gehörte das Haus (welches inzwischen umgebaut wurde) Susanna Wagner (aus der Familie Helferstorffer) allein.

[30]) Anselm Hüttenbrenner (geboren 13. Oktober 1794 zu Graz, gestorben 5. Juni 1868 Andritz bei Graz) besuchte das Gymnasium und die philosophische Fakultät und wurde 1811 Kleriker im Stifte Rain. Trat aber wieder aus dem Kloster, um in Wien die Rechte und — bei Salieri — Contrapunkt zu studieren. Hier lernte er — 1815 — Franz Schubert kennen. Verkehrte viel mit Bethoven, bei dessen Tode er anwesend war. — Nach Steiermark zurückgekehrt, wurde Hüttenbrenner Direktor des Grazer Musikvereins. In der Zeit dieser seiner Wirksamkeit hat er nicht ein Orchesterwerk Schuberts zur Aufführung gebracht. Einer Aufforderung Fr. Liszts entsprechend (der, einer Anregung Schobers folgend, 1854 in Weimar Schuberts „Alphons und Estrella" zur 1. Aufführung brachte und über das Werk einen, in seinen gesammelten Schriften Band III. 1 wieder abgedruckten Aufsatz schrieb), verfasste Hüttenbrenner im selben Jahre eine Biographie Schuberts unter dem Titel: „Bruchstücke aus dem Leben des Liederkomponisten Franz Schubert". Diese Biographie, deren erstes Concept der Grazer Buchhändler Carl Mühlfeit von Hüttenbrenner erworben hatte (und der Herausgeber dieses bei Mühlfeit vor langen Jahren gesehen hat) erschien, von O. E. Deutsch herausgegeben zum ersten Male vollständig im „Grillparzer Jahrbuch" 1906. Hans von der Sann hatte vorher Auszüge daraus in der Grazer Tagespost (4., 6. und 7. November 1894) veröffentlicht. O. E. Deutsch hat übrigens in der „Neuen freien Presse" (23. Februar 1906) eine Eintragung Schuberts in das im Landesmuseum „Joanneum" in Graz befindliche „Stammbuch" A. Hüttenbrenners bekannt gemacht. Der Meister



Aus Jos. Hüttenbrenner's Einschreibbuch.
Original im Besitze des Herrn Rud. v. Weis-Ostborn in Knittelfeld (Steiermark).
(Photographie von Rud. Prasch in Wien).

schrieb daselbst folgende Stelle aus der ciceronischen Verteidigungsrede für den älteren C. Rabirius:

„Exiguum nobis vitae curriculum natura circumscripsit, immensum gloriae.

Cicero ex Orat.
pro Rabirio

Vindobonae 16./12. 1817. Francisc. Schubert."

Ein ausführliches Tagebuch, welches Hüttenbrenner gegen 20 Jahre lang führte „und worin Schubert vom Jahre 825 bis 828 gewiss mehrere hundertmal vorkam", hat Hüttenbrenner 1841 verbrannt. „Vor 1815 bis 1821, wo ich heiratete, waren wir unzählige mal zusammen." (Brief an Jos. Hüttenbrenner vom 4. April 1842.) — Hüttenbrenners Bruder Josef gehörte auch zum Bekanntenkreise Schuberts. (Siehe No. 17a.)

31) Katalog der Schubert-Ausstellung in Wien 1897.

32) Das Haus, ein echtes altes Wiener Vorstadthaus, befindet sich heutzutage noch im selben Zustande als zurzeit, da Schubert darin lehrte und wohnte.

33) Im Archiv der „Philharmonnische Gesellschaft" in Laibach findet sich folgende Aeusserung der Direktion derselben Gesellschaft über den Bewerber Franz Schubert:

„Schubert Franz, Schulgehilf in Wien.

Geburtsort: unbekannt.

Musik-Kenntnisse: A. Orgel, Violin und Gesang, sehr empfehlend, ist zugleich Komponist; Blasinstrumente unbekannt.

Moralität. B. sehr gut.

Bemerkungen. Dieser Bittsteller, dessen Alter nirgend vorkömmt, ist ein Zögling des k. k. Convicts: war Hofsängerknabe und dürfte vermuthlich noch sehr jung und ledig seyn. Er wurde von dem k. k. H. Hofkapellmeister Salieri für die Musiklehrerstelle als fähig erklärt und selbst von der Stadthauptmannschaft und Schuloberaufsicht in Wien vorzüglich empfohlen. 26. Mai 1816."

34) Damals das fürst-erzbischöfliche Ordinariat.

35) In Notizen, die Fr. Schuberts Freund Steinböck (1799—1884) hinterlassen, wird erwähnt, Sch. sei auch noch in der grünen Torgasse Schulgehilfe seines Vaters gewesen. Dies deutet auf das Jahr 1818.

36) Mitteilung Sr. Hochwürden des Herrn Domherrn zu St. Stefan Fr. Kornheisl.

37) Dr. Euseb. Mandyczewski, hat nachgewiesen, dass der Text dieses Liedes von G. v. Leitner herrührt. Die Skizze dürfte aus dem Jahre 1827 stammen. Obwohl Schubert bereits einzelnes von Leitners Dichtungen kannte, — die Komposition von „Drang in die Ferne" stammt aus dem Jahre 1823 —, trat er denselben erst näher, als er in Graz 1827 in der Familie seines Freundes Dr. Pachler ganz besonders auf den im Hause desselben freundschaftlich verkehrenden Dichter aufmerksam gemacht wurde. Es folgte nun eine ganze Reihe von Kompositionen zu Leitnerschen Gedichten. — Ein persönlicher Verkehr zwischen Schubert und Leitner fand nicht statt. Leitner hat dies oft beklagt.

38) Man besitzt keine Nachricht darüber, dass Schubert je — gleich Beethoven — sich im Freien, auf Spaziergängen Notizen gemacht habe. Auch ist kein einziges Skizzenbuch im Sinne der Beethovenschen erhalten; wahrscheinlich war nie ein solches vorhanden. — Selbst für seine grössten Werke scheint Schubert keine Pläne von langer Hand her gemacht zu haben. Nur bei einem Stück, dem „Gesang der Geister über den Wassern", lässt sich ein ruckweises, aber planmässiges Entstehen nachweisen (siehe S. 47).

39) Das im Besitz der Stadt Wien befindliche Manuskript ist besonders sorgfältig geschrieben. Der Reinschrift sind wahrscheinlich Skizzen vorausgegangen.

40) Wie bekannt, wurden viele von Schuberts Liedern bei Lebzeiten des Meisters herausgegeben, eine Unzahl nach seinem Tode, eine ganze Menge bis vor kurzem gar nicht. Die Gesamtausgabe bringt $133^1/_2$ Lieder, die bis dahin gar nicht oder in entstellter Form bekannt waren. Das $^1/_2$ erklärt sich dadurch, dass von einem Stück (No. 36, „Am See") bisher nur — die ersten 21 Takte erschienen waren.

In der Gesamtausgabe ist nicht besonders bemerkt, welche Nummern in derselben zum ersten Male erscheinen. Wir gestatten uns, dieselben hier aufzuführen: No. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 12 (a und b, d. h. erste und zweite Fassung), 13—15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 26 (a und b), 30, 34a, 36 (von diesem erschienen nur 21 Takte), 37a, 40, 45b, 47, 48a, 49a, 50, 52, 53, 54, 60, 63, 65, 67a, 70, 74, 76, 77, 79, 91, 100, 102, 103, 104, 107a, 125, 126, 128, 130, 132, 133, 134, 137, 138a, 140a, 141, 143, 145 (a und c), 150, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159a, 160. 162, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 172, 173, 174 (a, b, c), 175b, 178, (a und b), 182, 183, 184, 185a, 186, 189, 190, 193, 194, 195, 197, 199, 201a, 202, 204, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 222, 224b, 225, 228, 232, 236, 243, 244, 245, 246, 250, 253, 254a, 255a, 256, 257, 259, 264, 265, 266a, 267, 279, 280, 281, 290, 291, 295b, 303, 304, 310a, 312a, 314a, 319, 321, 323, 327 (a, b, c), 334a, 345, 346, 347, 357a, 359b, 364, 371a, 380a, 387a, 390a, 408b, 409a, 416a, 419a, 465a, 468a, 478a, 495a, 526a, 540a, 544a, 545a, 570, 571, 572, 573, 582, 583, 584, 585, 587, 589, 591, 592, 594, 595, 597, 598, 599, 600, 601.

Einige sind unter die allerbesten Lieder des Meisters zu zählen, so z. B. 589, „Herbst", das als höchst eigentümliches, grossartiges Werk gelten darf. Merkwürdig genug wurde es aufgefunden. Schubert, der eben am „Schwanengesang" komponierte, schrieb es in das Autographenalbum Panofkas, des berühmten Geigers und Gesanglehrers, der 1822 mit Hoffmann von Fallersleben nach Wien kam und Schubert kennen lernte. Da blieb es nun vergraben, bis das ganze Album, das inzwischen in andere Hände übergegangen war, Brahms vorgelegt wurde, der in dem Schubertschen Autograph das aus der Zeit des „Schwanengesang" stammende, für verloren gehaltene Lied erkannte.

41) „Ich habe schon viele mir aufgedrungene Gedichte zurückgewiesen", äusserte sich Schubert gegen Anselm Hüttenbrenner.

41a) Schuberts Verhältnis zu seinen Textdichtern behandelt eingehendst Dr. Ludwig Scheibler (Bonn) in: „Die Textdichter von Schuberts einstimmigen Liedern" („Die Musik 1906/7, Heft 8), in „Fr. Schuberts Lieder, Gesänge und Balladen mit Texten von Schiller" („Die Rheinlande", Düsseldorf, April-September 1905), und im österr. „Musikbuch" (1908).

42) Haus No. 420 alt und längst demoliert. Von 1819—21 wohnte Schubert daselbst bei Mayrhofer. Dasselbe Zimmer bewohnte vorher Theodor Körner.

43) Mayrhofers Gedichte erschienen 1823 bei Volke in Wien. Unter den Subskribenten befand sich u. a. der ganze Kreis, der sich nach und nach um Schubert gebildet hatte. — Nach des Dichters Tode veranstaltete E. v. Feuchtersleben, ein Verehrer Mayrhofer's, eine neue Ausgabe „Aus dem Nachlasse, mit Biographie und Vorwort" (1843). — Grillparzer begleitete (in seinen „Studien zur deutschen Literatur") beide Ausgaben mit kühl-abfälligen Bemerkungen. „Mayrhofers Gedichte. Diese Gedichte hätten nie gedruckt werden sollen! Sie erklären den Verfasser und der Verfasser erklärt sie; Freunde mochten ihnen im Manuskript vielseitiges Interesse abgewinnen; aber für den Fremden sind sie Rätsel, schwer zu lösen, und nach der Lösung oft kaum der Mühe wert, die es gekostet." (1823) — Mayrhofers Gedichte sind immer wie Text zu einer Melodie. Entweder zur antizipierten Melodie eines Tonkünstlers, der das Gedicht in Musik setzen sollte, oder es schimmert die Melodie eines gelesenen fremden Gedichtes durch, das er im Innern reproduzierte und mit neuem Texte und neuer Empfindung sich vorsang" (1843).

44) Dr. H. Holland (Grillparzer-Jahrbuch VI, S. 274), sagt von Schober: „Der alte Herr war ein komplizierter Charakterkopf, worüber heutzutage nur noch Frau Thekla v. Gumpert, als dessen ehemalige Gattin, neuen Bericht zu geben vermöchte."

45) Zu Schuberts Lebzeiten gelangte die Operette niemals zur Aufführung; anlässlich des Schubert-Jubiläums (1897) wurde sie in der praktischen Bearbeitung von Dr. Rob Hirschfeld auf zahlreichen Bühnen gegeben. — Körner scheint sehr fortschrittliche Gedanken über dramatische Musik gehabt zu haben, denn er wünschte, dass sein „Textbuch" durchgängig wie ein Finale komponiert werden solle.

46) Schubert nannte sich auf der handschriftlichen Partitur „Schüler des Herrn von Salieri".

47) Schubert, der sich auch auf dem Titelblatte dieser Oper „Schüler des Herrn von Salieri"

nennt, komponierte das ganze Stück; die Handschrift des 2. und 3. Aktes wurde von dem Hausgenossen des Besitzers derselben, Josef Hüttenbrenner (Bruder Anselms) als — Heizmaterial verwendet! —

[48]) Die Sopranpartie sang Fräulein Therese Grob (geboren 15. November 1800 zu Liechtenthal, 1820 mit dem Bäckermeister Johann Bergmann vermählt, † 17. März 1873 Wien), eine mit prachtvoller Sopranstimme begabte Dilettantin. Schubert scheint von Kindheit an im Hause Grob (der Vater Theresens war ein wohlhabender Seidenfabrikant, die Mutter führte nach dem 1814 erfolgten Tode ihres Gatten die Seidenweberei weiter fort) verkehrt zu haben. Nach dem Austritte Schuberts aus dem Konvikt nahm der musikalische Verkehr lebhaftere Form an und auch persönliche Beziehungen zärtlicher Natur sollen sich entwickelt haben, wie neuestens O. E. Deutsch — dessen Arbeit wir einige Daten entnahmen — in seinem Aufsatze „Schuberts Herzeleid" („Buhne und Welt", IX. Jahrgang No. 18, 2. Juniheft 1907), allerdings in Uebereinstimmung mit einer, dem Verfasser bekannt gewordenen Familientradition, zu beweisen sucht. Nach Theresens Verheiratung scheint der Verkehr sein Ende gefunden zu haben. — Für Therese Grob schrieb Schubert mehrere kleinere Kirchenstücke, für ihren sehr musikalischen Bruder ein Adagio und Rondo konzertant für Klavier, Violine, Viola und Violoncello (Gesamtausgabe Serie VII, No. 2).

[49]) Siehe Revisionsbericht zur Ges.-Ausg. — Ferd. Schubert richtete zu dieser Messe auch eine Orgelstimme ein: „Zur Supplierung der Harmonie."

[50]) So ist sie auch in der Ges.-Ausg., Ser. XIII, No. 2 erschienen. — Ferd. Schubert schrieb — wahrscheinlich als sich die Aussicht bot, die Messe im Stift Klosterneuburg aufführen zu können — Trompeten und Pauken dazu. Die von Franz Schuberts Hand herrührenden Auflagstimmen enthalten auch diese Partien, und damit gleichsam die Sanktion des Meisters. „Dem eigenartigen zarten Charakter der Messe entspricht ihre Verwendung nicht: komponiert, ursprünglich erdacht wurde die Messe ohne sie." (Mandyczewski im Revis.-Bericht der Ges.-Ausg.) — Ferdinand Schubert hat später auch noch Holzbläser zugefügt. — Bemerkenswert ist, dass mit dieser Messe eine der unverschämtesten Fälschungen begangen wurde, die die Musikgeschichte kennt. 1846 erschien nämlich bei Marco Berra in Prag eine „Messe in G. . . von Rob. Führer, Kapellmeister etc.," welche nichts anderes war, als Schuberts G-Dur-Messe . . . zudem deren erste Ausgabe!

[51]) Schubert verwendet mit Vorliebe statt des verminderten Dreiklangs der zweiten Stufe in moll den Durdreiklang; hier in A-moll statt f d h — f d b

f	f
d	d
h	b

[52]) Schubert schrieb eine Anzahl Gelegenheitskompositionen, u. a.: „Kantate zur Namensfeier des Vaters", Ges.-Ausg. Ser. 19 No. 4 (komp. 27. Sept. 1813), „Zur Namensfeier des Herrn Siller (komp. 4. Nov. 1813; der erste Entwurf datiert vom 28. Okt. 1813, dem Tage der Vollendung von Schuberts erster Symphonie. Ges.-Ausg. Ser. XX No. 582), „Nahmensfeyer" Ges.-Ausg. Ser. XVII No. 4 (die Gelegenheit ist nicht angegeben; da das Stück am 27. Sept. 1815 komp. ist, so galt es wohl der Namensfeier des Vaters). Kantate zu Ehren Jos. Spendous (Domherr, Stifter und Vorsteher des Witweninstituts der Schullehrer Wiens) Ges.-Ausg. Ser. XVII No. 2 (komp. Sept. 1916), Kantate zum Geburtstag des Sängers Michael Vogl (Ges.-Ausg. Ser. XIX No. 13, komp. Sept. 1819), Der Tanz. komp. für Irene von Kiesewetter[54]) (spätere Gräfin Prokesch-Osten) Text von Schnitzer (komp. 1825. Ges.-Ausg. Ser. XVII No. 14), Kantate zur Feier der Genesung der Irene Kiesewetter (komp. 26. Dez. 1827. Ges.-Ausg. Ser. XVII No. 15), „Glaube, Hoffnung und Liebe". (Zur Weihe der neuen Glocke an der Kirche zur allerheiligsten Dreifaltigkeit in der Alservorstadt, 2. Sept 1828), Gedicht von Reil (Ges.-Ausg. Ser. XVII No. 5). — Das wichtigste und grösste Stück unter allen Gelegenheitskompositionen, die Kantate „Prometheus" (Text von Dräxler von Carin), ist spurlos verloren gegangen. Das Werk war für Prof. H. Jos. Watteroth (1756—1819 Professor der politischen Wissenschaften in Wien) bestimmt in dessen Hause Schubert gern verkehrte. Schubert notiert in seinem Tagebuch: „17. Juny 1816. An diesem Tage komponierte ich das erste Mal für Geld. Nämlich eine Kantate für die Namensfeyer des Herrn Professors Watteroth von Dräxler.

Das Honorar ist 100 fl. W. W." Die Kantate wurde am 24. Juli 1816 im Garten des Gefeierten gesungen und kam später bei Leop. v. Sonnleithner, dann unter Gänsbacher in Insbruck, Mitte der 20er Jahre in Göttweih zur Aufführung. Hier wurden noch die von Schubert selbst geschriebenen Stimmen verwendet, die dem Meister auch 1828 zurückgesendet wurden. Seit Schuberts Tode ist das Werk verschollen. Kürzlich im Innsbrucker Musikvereins-Archiv gepflogene Nachsuchungen haben kein Resultat ergeben.

[53]) Schubert führte zu verschiedenen Zeiten seines Lebens Tagebücher, von denen aber nur eins, das aus dem Jahre 1816, vorhanden ist. (Derzeit im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.) Bauernfeld berichtet (18. Sept. 1826): „Von Schubert hat sich ein sehr merkwürdiges Notizbuch vom Jahre 1824 vorgefunden, worin die Stelle vorkommt: ‚Beneidenswerter Nero! der du so stark warst, bei Saitenspiel und Gesang ekles Volk zu verderben.' Auch Verse seiner Mache." (Grillparzer-Jahrbuch V. S. 35). Dieses Notizbuch ist verschollen. — Unter dem 4. April 1862 schreibt Kreiss'e an F. Pachler „. . . . Ueber die verbrannten Tagebücher möchte man weinen . . . ." Ob sie Schubert oder seine wenig behutsamen Freunde vernichtet haben, ist unbekannt.

[54]) Irene v. Kiesewetter, verehelichte Gräfin Prokesch von Osten (geb. 27. März 1811, † Graz, 7. Juli 1872), mit Schubert bekannt, Tochter des k. k. Hofrats und Musikgelehrten Raphael Georg Kiesewetter von Weissenthurn (geb. 29. August 1773, † Wien, 1. Januar 1850). Bei Kiesewetter, einem genauen Kenner alter Musik, fanden von 1816 an häufig Aufführungen statt, insbesondere wurden jährlich einige Male, gewöhnlich im Advent und in der Fastenzeit, Kompositionen älterer Meister, wie Palestrina, Allegri, Scarlatti usw. aufgeführt. Schubert verkehrte im Hause. — Kiesewetter hinterliess eine kostbare Bibliothek (deren Katalog er verfasste und drucken liess), die dermalen der k. k. Hofbibliothek in Wien einverleibt ist.

[55]) Die Widmung der Variationen in E (op. 10) an Beethoven lautet: „Herrn L. von Beethoven zugeeignet von seinem Verehrer und Bewunderer Franz Schubert.

[56]) Der Titel rührt von Schubert her (Ges.-Ausg. Rev.-Bericht, Ser. I, S. 7).

[57]) Darunter zwei „im italienischen Styl". Schubert war ein eifriger Verehrer Rossinis, „fand" — nach Spaun — „den ‚Barbiere' köstlich" und meinte einmal: „Ausserordentliches Genie kann man ihm (Rossini) nicht absprechen" (Brief an Hüttenbrenner 19. Mai 1819). Die beiden frischen, klangvollen Ouvertüren sind unter dem Einflusse des ital. Maëstro entstanden.

[58]) Original-Manuskript im Besitze des Herrn Fritz Donebaur in Prag.

[59]) Die letzten drei Buchstaben des Namens sind sowohl in dem Briefe als auf dem Umschlage ausradiert und dann — möglicherweise von fremder Hand — korrigiert. Der Name kann ursprünglich anders gelautet haben. Bäuerle? (Geb. 1786, † 1859).

[60]) Entnommen den handschriftlichen Memoiren Herrn P . . . .'s. (Im Besitze des Hof- und Gerichts-Advokaten Dr. Max Freiherr von Mayr in Wien).

[61]) Handschriftliche Memoiren Herrn P . . . .'s.

[61a]) Das Es-dur-Quartett stammt (nach einer Mitteilung Hofrat Dr. Ferd. Bischoffs in Graz) aus dem Jahre 1813 (November). Bischoff sah das Autograph, dessen Besitzer unbekannt bleiben will.

[62]) Ein Andante (As-dur), das Schubert als zweiten Satz des geplanten Quartetts begonnen hatte, gedieh nur ein Stück weit; die Komposition blieb Fragment, ein unerklärter und unerklärlicher Fall, wie bei der H-moll-Symphonie.

[63]) Spaun erzählt die Entstehungsgeschichte des „Erlkönig" sehr lebhaft: „An einem Nachmittag ging ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals mit seinem Vater am Himmelpfortgrund wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den „Erlkönig" aus dem Buch laut lesend. Er ging mehrmal mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Klavier besass, in das Konvikt, und dort wurde der „Erlkönig" denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen. Der alte Hoforganist Ruczicka spielte ihn dann selbst ohne Gesang in allen Teilen aufmerksam und mit Teilnahme durch und war tief bewegt über die Komposition. Als einige eine mehrmals vorkommende

Dissonanz ausstellen wollten, erklärte Ruczicka, sie auf dem Klaviere anklingend, wie sie hier notwendig dem Text entspreche, wie sie vielmehr schön sei und wie glücklich sie sich löse."

[64]) Enthaltend „An Schwager Kronos", „An Mignon", „Ganymed".

[65]) Joh. Mich. Vogl, geboren Stadt Steyr, 10. August 1768, gestorben Wien, 20. November 1840. Ursprünglich Jurist und Beamter. 1794 erhielt er einen Ruf an die Hofoper in Wien, an welchem Institute er bis 1822 wirkte. Er war der Typus des dramatischen Sängers und gross im Charakteristischen. . . . „er erfreute sich nur an Rollen, die es ihm möglich machten, einen entschieden dramatischen Charakter darzustellen. . . . Vogl war durchwegs kein gewöhnlicher Mensch, wohl aber ein sonderbarer Kauz, ein Sonderling. Das Kloster, die klösterliche Erziehung staken ihm im Leibe . . . Der Grundzug seines Wesens war eine moralische Skepsis. . . Lektüre und Studien standen natürlich mit dieser Sinnesrichtung im innigsten Zusammenhang. Das alte Testament, die Evangelien der Stoiker: Marc Aurels Betrachtungen und Epiktets Enchiridion, Thomas a Kempis, Taulerus hatte Vogl zu steten Begleitern und Ratgebern seines Lebens gemacht. . ." (Bauernfeld, Gesammelte Schriften, Band 12) In den Zwischenpausen der Theatervorstellungen las er lateinische und griechische Klassiker in der Ursprache. — Infolge seiner strengen Lebensführung und seiner ausgebreiteten Bildung war Vogl in der feinsten und besten Gesellschaft Wiens ein gern gesehener Gast. — Vogl blieb bis zu seinem 58. Jahre unverheiratet und ehelichte dann erst eine Schülerin, mit der er seit Jahren in einem „ethisch-pädagogischen Verhältnisse" stand: Kunigunde Rosas, Tochter des ehemaligen Direktors der Belvedere-Galerie.

[65]a) Wenn man die beiden Schubert'schen Gesänge „Ganymed" und „Memnon" (beide vom März 1817) bereits unter dem Einflusse Vogl's und seiner Vorliebe für antike Texte entstanden annehmen will (nach Dr. L. Scheibler) so muss die erste, denkwürdige Zusammenkunft zwischen Schubert und Vogl knapp v o r oder i m März 1817 stattgefunden haben.

[66]) Josef Gahy (geboren 1793, gestorben als Sektionsrat in Wien, 26. März 1864), theoretisch gebildeter Musiker, Duzfreund Schuberts. — Durch Ueberanstrengung hatte er sich in späteren Jahren eine Lähmung des 3. und 4. Fingers der linken Hand zugezogen, musste diese beiden Finger hinaufschnallen, und war dadurch beim Spiel behindert. Er schrieb sich nun viele Schubertsche Kompositionen für seine etwas reduzierte Technik um. Marie Stohl (später verehelichte Baronin Voglsang), eine glänzende Pianistin, war da seine Partnerin am Klavier. Die noch in Wien lebende Dame besitzt auch die Gahy'schen Bearbeitungen von Schuberts Kompositionen. Neben Gahy war Joseph de Szalay (ein Schüler Försters und Hummels) ein von Schubert mit Vorliebe zum Vierhändigspielen veranlasster Freund des Schubertschen Kreises (O. E. Deutsch).

[67]) A. Hüttenbrenner, „Bruchstücke".

[68]) Brief an seine Eltern vom 25. Juli 1825 aus Steyr. (Kreissle S. 348).

[69]) Die hier angezogene originelle Stelle blieb bei der Es-dur Ausgabe weg.

[70]) „e con capriccita" steht im Autograph.

[70]a) Anton Schindler, (1796—1864) Vertrauter Beethovens, Musikschriftsteller, schrieb über Schubert Wichtiges in der „Niederrheinischen Musikzeitung" von 1859.

[71]) So erschien: Il maëstro e lo scolare è Sonata con Variazioni. A quadri mani par un Clavi-cembalo composta da Giuseppe Haydn. Amsterdam presso Giuseppe Schmitt nel Warmoer-straat. Prix F. 1.

[72]) Mitschüler Schuberts bei Salieri.

[73]) Wir verdanken die Erlaubnis zur Veröffentlichung des Facsimiles der Güte des Besitzers des Autographs, Herrn Dr. Hans von Weis-Ostborn, Hof- und Gerichtsadvokat in Weiz (Steiermark)[74].)

[74]) Herr Dr. Hans von Weis-Ostborn (der vor Erscheinen der 2. Auflage dieses Buches, am 29. April 1906, verstarb), Verwandter und Schüler Anselm Hüttenbrenners, besass eine Reihe interessanter Autographe von Fr. Schubert. So: Trio in B-dur für Violine, Viola und Violoncello (komp. 1817) Stimmen im Autograph (Ges.-Ausgabe Serie VI), die Terzette (Ges.-Ausg. Serie XIX, No. 9, 10, 11), „Elysium" (Text von Schiller), komp. 18. April 1813, „Dessen Fahne Donnerstürme ballt" (komp. Mai 1813) und „Hier umarmen sich treue Gatten" (komp.

3. Oktober 1813); alle drei Terzette autographe Partitur. — Ausserdem verwahrte Dr. v. Weis eine in der gedruckten Partitur der „Zauberharfe" nur in stark veränderter Form enthaltene Gesangnummer, die Schubert — vielleicht während der Proben — in ein Melodram umwandelte. (Siehe Ges.-Ausgabe Serie XV, 4. Band, Seite 126, Larghetto.) Das bei Dr. v. Weis befindliche Stück ist bisher ungedruckt. Nach dem Tode Herrn v. Weis' gingen das Streichtrio, die beiden Terzette und „Elysium" in den Besitz der Herren Ries und Erler in Berlin über. — Das Quartett „Leise" — von dem nur eine Strophe existiert — erschien bei Ries und Erler in Berlin.

[75]) „Nun weiss ich nichts mehr. Morgen weiss ich gewiss wieder etwas. Woher kommt das? Ist mein Geist heute stumpfer geworden, als morgen . . .?" schrieb Schubert in sein Tagebuch. (Im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.)

[76]) Hüttenbrenner „Bruchstücke".

[77]) „Vor einer Woche war er (Schubert) mit mir bei Hönig, nachdem er schon zehnmal zugesagt und zehnmal nicht gekommen war." (Schwind an Schober, 7. Januar 1825).

Dr. Heinrich Potpeschnigg in Graz besitzt (aus dem Nachlasse seines Onkels, des Dichters C. v. Holtey) ein Billet Schuberts, das so recht das Muster jener Entschuldigungsschreiben ist, deren Schubert so manches verfasst haben mag. Das Briefchen lautet:

„Lieber Herr von Sellier!

Ich war hier, um mich zu entschuldigen, dass ich neulich nicht mein Wort hielt! Wenn Sie wüssten, wie unmöglich mir es gemacht wurde, selbes zu halten, so würden Sie mir gewiss verzeihen. In der Hoffnung, Ihre Gewogenheit nicht zu verlieren, verbleibe ich mit aller Achtung Ihr Ergebenster

Graz, den 19. September 1827. Franz Schubert.

[78]) Hörte Schubert von einem ihm unbekannten neuen Künstler sprechen, so war seine erste Frage allerdings: „Kann er was?" Die Freunde nannten Schubert daher scherzweise: „Kanevas".

[79]) „Schubert brachte sich eine geraume Zeit nur kümmerlich durch, gab Klavier-Lektionen, komponierte, was man ihm auftrug, auch Kirchensachen". (Bauernfeld, „Aus Alt- und Neu-Wien". Ges. Schriften XII. S. 75.)

[79]a) Franz Lachner (geb. 2. April 1803 zu Rhain am Lech in Ob. Bayern; † 20. Jänner 1890 in München als Gen.-Musikdirektor) hervorragender Komponist, kam im Herbst 1822 nach Wien, wo er bis Mai 1834 verblieb. Er hatte Schubert schon öfters beim Mittagstisch im „Haidvogel" am Stephansplatz getroffen, bis er ihn in einem Konzerte kennen lernte. Durch Schubert wurde er mit Bauernfeld, Castelli, Feuchtersleben, Grillparzer, Grün, Schwind u. A. bekannt. Naher Freund Schuberts.

[80]) Carl Freiherr v. Schönstein (Sohn des 1825 verstorbenen Freiherrn Franz Xav. v. Schönstein, Hofrates der ehemaligen ungar. Hofkammer), geb. 26. Juni 1797, kk. wirkl. Kämmerer und Ministerialrat; verheiratet am 7. Mai 1845 mit Rosalia von Kleyle († 16. Aug. 1846), dann 19. Nov. 1849 mit Amalia, geb. von Winther († 31. Aug. 1860); trat 1867 in Pension und starb in Aussee (Steiermark) am 19. Juli 1876.

[80]a) „Er (Schubert) erzählte mir, dass ihm die Zigeunermusik in Ungarn sehr interessiert habe" (A. Hüttenbrenner).

[81]) Sylv. Paumgartner († 23. Nov. 1841) hauptgewerkschaftlicher Vice-Faktor und Hausbesitzer. Leidenschaftlicher Musikfreund. Besass eine wertvolle Musikalien- und Instrumenten-Sammlung.

[82]) Jos. v. Koller (geb. 15. Febr. 1779 zu Steyr, † 18. Sept. 1864). Kaufmann in Steyr. — Seine Tochter Josephine, später verehelichte Krakowitzer (1801—1874), treffliche Sängerin und Pianistin. Schubert schrieb ein „Namenstagslied (Gedicht von A. Stadler) für Josephine von Koller". Die beiden Gesangszeilen sind im Autograph mit „Pepi" und „Stadler" bezeichnet. Das Stück ist merkwürdigerweise datiert: „Steyr, März 1820", obwohl bisher nicht bekannt ist, dass Schubert 1820 in Steyr war.

[83]) Dr. Alb. Schellmann (geb. Steinbach, 14. Nov. 1759, † Steyr, 14. März 1844). Advokat in Steyr. Das Schellmannsche Haus, in welchem Schubert ein Zimmer im zweiten Stocke bewohnte, wurde 1890 von der Steyrer-Liedertafel mit einer Gedenktafel geschmückt.

84) Sohn Dr. A. Schellmanns, Advokat in Steyr 1798—1854.

85) Ed. Jaëll, Violinist, eine Zeitlang Konzertmeister der Philh. Gesellschaft in Laibach (erstes Auftreten daselbst am 4. Dezember 1821) „konzertierte nicht ohne Beifall in den Jahren 1818 bis 1830, wo er eine Anstellung als erster Geiger in Triest fand. Er ist der Vater des renommierten Pianisten Alfred Jaëll, den er auf dessen erster Kunstreise nach Venedig und Mailand (1843) begleitete." (Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien, S. 232).

86) Wahrscheinlich eine der beiden im Jahre 1817 geschriebenen Ouvertüren in D und C.

87) Wohl die im Febr. 1819 komponierte Ouvertüre in E mit dem echt Schubertschen Gesangsthema, dem originellen darauffolgenden B-dur-Gedanken und den bedeutsamen, gegen den Schluss hin auftretenden Geniezügen. (Ges.-Ausg. Serie II, No. 7).

88) Ignaz von Sonnleithner war der Sohn Christoph von Sonnleithners, eines von Mozart und Haydn sehr geschätzten Musikfreundes.

89) Dr. C. Glossy, Katalog der Schubertausstellung in Wien, S. 44.

90) Der Seite 13 teilweise abgedruckte Katalog des akademischen Gymnasiums nennt Joh. Sonnleithner als vortrefflichen Schüler der 2. Grammaticae-Klasse. Unter seinen Klassenkollegen waren B. Randhartinger (der spätere Hofkapellmeister) und Franz Teltscher, der sich fernerhin als Maler, namentlich als Aquarellist, einen Namen machte und mit Schubert in freundschaftlichem Verkehr stand.

91) Leopold von Sonnleithner (geb. am 15. November 1797, † 3. März 1873), Advokat in Wien, auch Komponist. (Im „Gesellschaftskonzerte" am 29. März 1817 wurde eine Ouvertüre von ihm aufgeführt). — Eine Schwester Leopold von Sonnleithners, Frau Pauline Grabner, K. K. Forstratswitwe, welche Jahre lang in Graz lebte, starb im Februar 1903 daselbst. (Ueber ihr Leben spricht ein Feuilleton der N. Fr. Presse (Wien, 16. Jänner 1904): „Aus den Jugendtagen meiner Grosstante" von Dr. Rud. von Schwarzbek.) Sie hat als junges Mädchen Parish-Alvars' Unterricht im Harfenspiel genossen und sah Schubert häufig im Hause ihres Vaters. Einmal versprach er, ihr ein Stück für die Harfe zu komponieren und liess sich von ihr Stimmung und Spielweise des Instrumentes genau erklären. Da Pauline v. Sonnleithner Schubert an sein Versprechen nicht erinnerte und Schubert vermutlich darauf vergass, kam weiter nichts zu Stande. — Schubert lebte in der Erinnerung der alten Dame als höchst einfacher, natürlicher, zu schwerer Melancholie neigender Mann, der sich in Gesellschaft heiterer Freunde aber sehr wohl fühlen konnte. Schuberts Gestalt hatte sie als ziemlich korpulent, seine Toilette als etwas nachlässig im Gedächtnis. (Mitteilungen Frau Pauline Grabners und Herrn Hofrats Professor Dr. F. Bischoff in Graz.)

92) Neben L. von Sonnleithner ist als eifriger Sammler Schubertscher Kompositionen Carl Pinterics zu nennen, ein naher Bekannter Beethovens, Freund Schuberts. Er war Privatsekretär des Grafen Palffy; vielseitig gebildeter Mann, ausgezeichneter Kavierspieler. Er hatte im Laufe der Jahre 505 Schubertsche Lieder gesammelt. Nach seinem Tode (6. März 1831) ging die Sammlung „durch Kauf an Hofrat Witteczek über, der diesen Schatz noch vergrösserte" (Spaun). — Die ganze Kollektion gelangte nach Witteczeks Tode an die „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien. Sie bildete eine wichtige Quelle für die Ges. Ausgabe.

93) Ihr Lehrer war der berühmte Porträtmaler Moritz Dalfinger. Jahrelang liess er die bei ihm bestellten Wiederholungen seiner Porträts von Barbara Fröhlich ausführen und dieselben, nachdem er ein paar Striche daran gemacht, als seine Arbeit in aller Herren Länder gehen. (A. von Littrow-Bischoff: „Von Vieren die Letzte", N. Fr. Presse).

94) Bogner wirkte auch bei den Aufführungen des Schubertschen Hausorchesters mit.

95) Giuseppe Siboni, berühmter Tenorist. geb. Forli 1780, † Kopenhagen 1839; Schwager von Schobers.

96) Sauer, „Grillparzer und Kathi Fröhlich", Grillparzer-Jahrbuch V, S. 228.

97) Allgem. Wiener Musikzeitung 1841, No. 51.

98) Dr. G. v. Breuning „Aus Grillparzers Wohnung". Feuilleton der N. fr. Presse in Wien.

99) August Ritter von Gymnich, k. k. Staatsbeamter und Gesangsdilettant, gestorben 1821.

100) Grillparzer war ein leidenschaftlicher Musikfreund, guter Pianist, auch Komponist.

Im Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien sind theoretische musikalische Studien Grillparzers aufbewahrt.

101) Grillparzer-Jahrbuch V, 231.

102) Diese Grabschrift:

Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz,
aber noch viel schönere Hoffnungen.
Franz Schubert liegt hier,
geboren am XXXI. Januar MDCCXCVII,
gestorben am XIX. November MDCCCXXVIII,
XXXI Jahre alt.

wurde bald nach Schuberts Tode und je mehr man Schuberts Grösse erkennen lernte, immer mehr und mehr als eine in Stein gegrabene Ungerechtigkeit erkannt und auf Anregung des Verfassers dieses Buches bei der Uebertragung der Reste Schuberts auf den Zentralfriedhof entfernt. Grillparzer lag jede böse Absicht fern. Aber weder er, noch andere seiner Zeitgenossen kannten Schuberts gewaltige Symphonien und Kammermusikwerke, seine hochbedeutenden Messen u. dgl. Für sie war er, der ein grosser Meister gewesen, nur ein hoffnungsvoller junger Mann. . . .

103) Mitteilung Anna Fröhlichs (G. v. Breuning: „Aus Grillparzers Wohnung". N. fr. Presse).

104) Memoiren des Herrn v. P . . . . (handschriftlich).

105) Dr. Jos. Sonnleithner, ein Onkel Leopolds v. S.'s, war Sekretär dieser Gesellschaft.

106) Die „Allg. musik. Zeitung" vom 21. März 1821 berichtet: „Der achtstimmige Chor von Herrn Schubert wurde von dem Publikum als ein Akkumulat aller musikalischen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck anerkannt. Der Tonsetzer gleicht in solchen Kompositionen einem Grossfuhrmann, der achtspänning fährt und bald rechts, bald links lenkt, also ausweicht, dann umkehrt, und dieses Spiel immer forttreibt, ohne auf eine Strasse zu kommen". — Dieses Urteil verliert ein klein wenig von seiner Unbegreiflichkeit, wenn man berücksichtigt, dass das auf Massenwirkung berechnete Stück von nur acht Stimmen vorgetragen wurde. Vielleicht erkannte Schubert selbst erst an diesem Abend, dass der „Geistergesang" ein Chorstück und kein „Quartett" sei.

107) Ges.-Ausg. Ser. 20, No. 594.

108) Ges.-Ausg. Ser. 16, S. 175.

109) Ges.-Ausg. Ser. 21, S. 313.

110) Ges.-Ausg. Ser. 16, S. 215.

111) Ges.-Ausg. Ser. 16, S. 24.

112) Ges.-Ausg. Ser. XVII. No. 1. Komp. Febr. 1820. Das Werk, von welchem Schuberts Zeitgenossen so viel wie nichts wussten, wurde Anfang der 60er Jahre von Kreissle wieder entdeckt. Leider nicht vollständig. Wir besitzen nur den vollständigen ersten Teil und ein Fragment des zweiten.

113) Aug. Herm. Niemeyer (geb. 1754 zu Halle, † 1828. Theolog, angesehener religiöser Schriftsteller.) Der Text der Schubertschen Kantate ist enthalten in: „A. H. Niemeyers Gedichte. Mit Vignetten von Chodowiecki und Geyser, Leipzig 1778".

114) Ges.-Ausg. Ser. XV. No. 5. Komp. Januar 1819.

115) Ges.-Ausg. Ser. XV. No. 7. Komp. wahrscheinlich 1820. Die Ouvertüre zur „Zauberharfe" wurde, obwohl Schubert zu seiner „Rosamunde" (1823) eine Ouvertüre geschrieben hatte, später unter dem Namen „Rosamunden-Ouvertüre" bekannt, während die Ouvertüre zu „Rosamunde" als solche zu „Alphonso und Estrella" die Runde durch die Konzertsäle machte. — Spaun berichtet über „die Zauberharfe": „Ungeachtet dieses Melodram in Beziehung auf den Text unter aller Kritik war, gefiel doch die Musik allgemein, und nur ihr allein war es zu danken, dass das Stück zwölfmal gegeben werden konnte . . . Leider entging Schubert der bedungene Preis von 500 fl., damals Wiener Währung, durch die Zahlungsunfähigkeit der damaligen Theaterunternehmung". — Bauernfeld, der zu dieser Zeit Schubert noch nicht kannte, notierte in seinem Tagebuch (19. August 1820): „Im Theater a. d. Wien Die Zauberharfe. Ein Dekorations- und Maschinenstück. Musik von Schubert. Ausgezeichnet."

116) Die Instrumentation ist, sowohl was die Färbung als die richtige Berechnung der Fülle in Hinsicht auf den grossen Raum eines Theaters betrifft, an vielen Stellen der dramatischen Werke Schuberts sehr bemerkenswert. — Die stark klaviermässige Behandlung der Harfe in der „Zauberharfe" zeigt wenig Vertrautheit mit der Eigenart dieses, übrigens von den meisten Komponisten mit mehr Vorliebe als Sachkenntnis benutzten Instrumentes.

117) In der Ges.-Ausgabe nicht erschienen.

118) Ges. Ausg. Ser. XV No. 9.

119) Brief Schuberts an Spaun (Kreissle S. 231).

120) Dr. M. Friedländer „Schubertbriefe" (Peters-Jahrbuch 1894, S. 98).

121) Anna Milder, verehelichte Hauptmann (geboren Gera, 24. April 1785, gestorben Berlin, 29. Mai 1838), berühmte Sängerin an der Wiener Hofoper, von 1816 an in Berlin. Schubert hörte sie zum ersten Male in der „Schweizerfamilie" von J. Weigl, stand mit ihr in Briefwechsel.[122])

122) Der Briefwechsel zwischen Frau Milder und Franz Schubert wurde durch die berühmte Sängerin mit folgenden, bisher unveröffentlichten Schreiben*) eröffnet:

S. Wohlgeboren des

Herrn Franz Schubert

in

D. G. Wien.

Während meines Aufenthalts in Wien gab mir Herr Schick**) das Versprechen, dass ich die Freude haben sollte, Ihre persönliche Bekanntschaft zu machen; ich wartete vergebens, und ich musste leider abreisen ohne Gewährung meines Wunsches. Erlauben Sie mir nun Ihnen schriftlich zu sagen, wie sehr mich Ihre Lieder entzücken, und welchen Enthusiasmus sie der Gesellschaft gewähren (erregen), wo ich selbe vortrage. Alles dieses macht mich so dreist, Ihnen ein Gedicht zuzuschicken, welches ich Sie inständigst bitte, wenn es Ihre Muse erlaubt, für mich zu komponieren. Sie würden mich dadurch unendlich beglücken; indem ich wünschte, es in Konzerten vorzutragen, daher ich so frey bin, die einzige Bemerkung zu machen, für ein grosses Publikum die Komposition zu berechnen. Ich habe vernommen, dass Sie mehrere Opern geschrieben und wünsche von Ihnen zu erfahren, ob Sie nicht geneigt wären, eine Oper in Berlin geben zu lassen und ob ich mich für Sie bei der Intendanz verwenden kann oder soll. Dieselbe Frage richtete ich an Vogl über diesen Gegenstandt. Wahrscheinlich ist Freund Vogl nicht in Wien, sonst hätte ich Antwort hierüber erhalten: sehen Sie ihn, bitte ich herzliche Grüsse von mir zu entrichten, und sagen ihm, ich würde durch eine Nachricht von ihm sehr beglückt seyn.

In der Hoffnung einer baldigen erfreulichen Antwort von Ihnen, habe ich die Ehre achtungsvoll zu nennen

Ihre ergebenste Dienerin

Berlin, den 12. Dezember 1824. Anna Milder.

Der Gesang der Milder machte auf Schubert schon in frühester Jugend tiefen Eindruck. Vogl und Milder waren ihm Zeitlebens Ideale dramatischer Gesangskunst. Spaun erzählt in seinen „Erinnerungen" eine interessante Anekdote: „Als ich einmal mit Mayrhofer und Schubert die „Iphigenie" besuchte, die zur Schande der Wiener, wie immer, vor leerem Hause gegeben wurde, begaben wir uns ganz begeistert zum „Blumenstöckl" im Ballgassl, um dort zu soupieren, und als wir auch dort unserm Entzücken freien Lauf liessen, fiel es einem dort anwesenden Universitätsprofessor ein, uns drüber zu höhnen. Er rief laut, die Milder habe gekräht wie ein Hahn; sie könne gar nicht singen, da sie weder Läufe noch Triller zu machen versteht, und es sei eine wahre Schande, sie als Primadonna zu angagieren, und Orestes (Vogl) habe Füsse wie ein Elefant. Schubert und Mayrhofer fuhren wütend auf, wobei Schubert sein gefülltes Glas umstürzte; und es kam zu lautem Wortwechsel, der bei der Hartnäckigkeit des

*) Das Original-Manuskript des Briefes besitzt Herr Fritz Donebaur in Prag.

**) Wohl Joh. Schickh, der Herausgeber der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode". — Kilian Schickh, der Possendichter, ein Neffe Joh. Schickhs, hatte mit Schubert zugleich am Akadem. Gymnasium in Wien studiert.

Gegners in Tätlichkeiten ausgeartet wäre, wenn uns nicht einige beschwichtigende Stimmen, die sich für unsere Ansicht erklärten, beruhigt hätten. Schubert war dabei glühend vor Zorn, dem er doch sonst bei seiner milden Gemütsart ganz fremd war."

[123]) Frau J. Pachler in Wien besass den diesbezüglichen Briefwechsel. Derzeit im Besitze ihrer Nichte, Frl. J. Khünl.

[124]) In N.-Oesterr. Dorf und Schloss im linkseitigen Talgelände der Perschling.

[125]) Spaun schreibt einmal: „Durch ihn (Schubert) wurden wir alle Brüder und Freunde."

[126]) Schubert selbst braucht diesen Ausdruck (Brief an Spaun, 7. Dezember 1822; Friedländer, „Schubertbriefe", Peters-Jahrbuch 1894 S. 95).

[127]) Grillparzer Jahrbuch VI 307.

[128]) Schwind war ein vortrefflicher Pianist und versuchte sich auch als Komponist. In der Wiener Schubert-Ausstellung (1897) war eine Komposition für Pianoforte zu zwei Händen zu sehen (No. 1026), datiert 7. August 1827 und signiert „M. v. Schwind".

[129]) Eine Tagebuch-Notiz Bauernfelds vom 17. Dezember 1826 lautet: „Vorgestern Gesellschaft bei Jos. Spaun. Vogl. sang Schubertsche Lieder meisterlich, aber nicht ohne Geckerei."

[130]) Brief vom 29. Oktober 1868. Grillparzer, Jahrbuch VI, 301.

[130]a) Das durch Jahre verschollene Original tauchte 1906 wieder auf und kam durch Vermittlung des Antiquars Gutbier in Dresden in den Besitz der „Städtischen Sammlungen" in Wien. Der Männergesangverein „Schubertbund" in Wien besitzt eine Oelskizze — nach der Sepiazeichnung — von Schwinds Hand.

[130]b) Jos. Lanner gehörte übrigens zum Bekanntenkreise Fr. Schuberts.

[131]) Grillparzer, Jahrbuch VI, 168. „Aus Bauernfelds Tagebüchern".

[132]) No. 934 der Ausstellung.

[133]) Es ist Vers 58, nicht 59, wie Hüttenbrenner sagt.

[134]) Herr Dr. H. Weis von Ostborn, der (inzwischen verstorbene) Besitzer dieser Hüttenbrennerschen Kopie, hat dieselbe dem Verfasser freundlichst zur Verfügung gestellt.

[135]) Ges.-Ausgabe Ser. I. No 8. Komposition begonnen 30. Okt. 1822.

[136]) Joh. Bapt. Jenger (geb. 23. 3. 1792 zu Kirchhofen im Breisgau, † 30. 3. 1856 in Wien), Militärbeamter und vortrefflicher Pianist (ständiger Begleiter Bar. von Schönsteins), war bereits mit Schubert befreundet, ehe er (1819) in Diensten nach Graz übersetzt wurde, wo er bis 1825 blieb und im steierm. Musikverein als Sekretär und überaus findiges, rühriges Ausschussmitglied geradezu segensreich wirkte, sowie als beliebter Klaviersolist den Konzerten zur Zierde gereichte. Die Anregung zur Ernennung Schuberts zum Ehrenmitgliede, der ersten Ehrung, die dem jungen Meister zuteil wurde, gab Jenger in der Sitzung vom 10. April 1823. (Zugleich wurden u. a. Castelli und Ed. Jaëll, derselbe aus Steiermark gebürtige Violinvirtuose, in dessen Wiener Konzerten zum ersten Male Schubertsche Kompositionen aufgeführt wurden, zu Ehrenmitgliedern ernannt. Ein Jahr vor Schubert erfuhren Beethoven und Salieri, Mayseder und Böhm dieselbe Auszeichnung.) — Für die ihm durch Hüttenbrenner mitgeteilte Ehrung dankte Schubert in einem Briefe vom 20. Sept. 1823, worin er ausdrücklich sagt, er werde dem löbl. Vereine ehestens eine seiner Symphonien überreichen, um in Tönen seinen Dank auszudrücken. Er sandte die H-moll-Symphonie. (Näheres darüber in Dr. Ferd. Bischoffs „Chronik des steierm. Musikvereins", Graz 1890).

[137]) In der Gesamt-Ausgabe nicht erschienen. Die J. F. Barnett'sche Bearbeitung der Symphonie ist (2 händig) bei Breitkopf und Haertel in Leipzig erschienen.

[138]) Komponiert November 1822, Gesammt-Ausgabe Ser. XI No. 1.

[138]a) Schubert hatte sich 1824 Bachs „Wohltemperiertes Klavier" nach Zelez kommen lassen.

[139]) Sehr zu bemerken ist, dass Schubert oft in seinen Klavierwerken Tonarten mit vielen ♭ und ♯ verwendet. Er hatte — früher als alle anderen Klavierkomponisten — erkannt, dass diese Tonarten gerade wegen des Gebrauches vieler Obertasten eine weit natürlichere Stellung der Hand zulassen, als jene mit weniger Vorzeichnung. C-dur ist — manuell — die schwierigste

Tonart. Die Sonate op. 122 schrieb Schubert in Des-dur und transponierte sie dann auf Wunsch des Verlegers in die schwierigere Tonart Es.

[140]) Das Autograph des Briefes befand sich im Besitze Frl. Marianne v. Frech's in Gmunden. Die mehr als hundert Jahre alt gewordene Dame (Frl. v. Frech ist geboren am 17. July 1806 zu Mauerbach bei Ried, Ob.-Oester., gest. 14. Okt. 1907 in Gmunden) hatte mit vielen Personen des Schubert-Kreises — mit Schubert selbst jedoch nicht — verkehrt und besass nebst anderen interessanten Handschriften — von Beethoven, Schubert u. a. — eine grosse Anzahl von Briefen M. v. Schwinds, sowie eine Mappe voll humoristischer Zeichnungen dieses Meisters.

[141]) Schober verliess Wien Sommer 1823 und kehrte erst im Juli 1825 wieder dahin zurück.

[142]) Wahrscheinlich Dr. Aug. v. Schaeffer („August nobili de Schaeffer promotus Vienna 1816, † 24. Sept. 1863", meldet das „Album des medizinischen Doktoren-Kollegiums in Wien".)

[143]) Schubert scheint bereits 1822 schwer erkrankt zu sein. Schwind schreibt am 9. Nov. 1822 an Schober: „. . . . Vorgestern reisste Kuppelwieser (der Maler, 1796—1862 R. H.) nach Rom ab. Tags zuvor war noch eine Art Bacchanal bey der Krone, wir speissten alle dort ausser Schubert, der denselben Tag im Bette lag. Schaeffer und Bernard (Schuberts Arzt, wenn nicht beide Sch.s behandelnde Aerzte waren. R. H.) der ihn besuchte, versichern, er sey auf dem besten Wege der Genesung und reden schon von dem Zeitraum von vier Wochen, wo er vielleicht ganz hergestellt sein wird." (Diese Briefstelle, wie einige der nächstfolgenden, entnommen dem Feuilleton von Gustav Glück, „Aus Schuberts Leben" — „Neue freie Presse", 20. Nov. 1904. Die Autographe der Briefe im Besitze des Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg.) — 1823 scheint Schubert, der sich inzwischen wohl nicht erholt hatte, im Wiener allgemeinen Krankenhause gelegen zu sein. Mehrere der 1823 entstandenen „Müllerlieder" sind im Spital komponiert. Genaue Daten über Schuberts Aufenthalt daselbst sind nicht mehr festzustellen, da sämtliche Akten aus jener Zeit vertilgt wurden. – Wie sehr die Erkrankung Schubert zu Herzen ging, beweist eine Briefstelle (an Kupelwieser nach Rom): „Denke Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht . . ." — Nach und nach scheint sich der Zustand des Meisters gehoben zu haben. Schwind schreibt am 26. Dez. 1823 an Schober: „Schubert ist besser, es wird nicht lange dauern, so wird er wieder in seinen eigenen Haaren gehen, die wegen des Ausschlages geschoren werden mussten. Er trägt eine sehr gemüthliche Perrücke . . . ." — Am 2. Jänner 1824 meldet Schwind, dass Schubert bereits an einer Sylvesterfeier teilgenommen habe. — „Schubert hält jetzt ein vierzehntägiges Fasten und Zuhausebleiben. Er sieht viel besser aus und ist sehr heiter, ist sehr komisch hungrig und macht Quartetten und Deutsche und Variazionen (jene in As-dur op. 35. — R. H.) ohne Zahl." (Schwind an Schober 2. Febr. 1824.) — Am 22. Febr. 1824 meldet Schwind: „Schubert ist sehr wohl, er hat seine Perücke abgelegt und zeigt einen niedlichen Schneckerlanflug. Er hat wieder die schönsten Deutschen in Menge. Von den Müllerliedern ist das erste Heft heraus." — „Schubert ist schon recht wohl. Er sagt, in einigen Tagen der neuen Behandlung (also wohl durch andre, als die bisherigen Aerzte. R. H.) hätte er gefühlt, wie sich die Krankheit gebrochen habe und alles anders sey. Er lebt noch immer einen Tag von Banaderl, den andern von einem Schnitzel und trinkt schwelgerisch Thee, dazu geht er öfters baden und ist unmenschlich fleissig . . . . Jetzt schreibt er schon lange an einem Oktett mit dem grösstem Eifer. . . . . Von den Gedichten von Müller hat er zwey sehr schön gesetzt und drey von Mayrhofer, dessen Gedichte bereits erschienen sind: „Gondelfahrt", Abendstern" und „Sieg". Das letzte habe ich zwar nicht recht gekannt, aber ich erinnere mich immer darauf als ein blühendes, fast märchenhaftes Lied, jetzt ist [es] aber ernst, schwer ägyptisch und doch so warm und rund, ganz gross und echt. Ausserdem wohl zwanzig Deutsche, einer schöner als der andere, galante, liebliche, bacchantische und Fugirte, o Gott (God)! Ich bin sonst alle Abend bey ihm . . . . (6. März 1824) — „Schubert ist nicht ganz wohl. Er hat Schmerzen im linken Arm, dass er gar nicht Klavier spielen kann. Uebrigens ist er guter Dinge." (14. April 1824). — „Schubert hat geschrieben (wohl aus Zelez, wo Schubert im Sommer 1824 weilte. R. H.). Es

geht ihm recht wohl und er ist fleissig . . ." (20. August 1824). — „Schubert ist hier, gesund und himmlisch leichtsinnig." (8 Nov. 1824.)

[144]. Bruchmann Jos. Christian v., Grosshändler und Direktor der pr. öster. Nat.-Bank in Wien. Bei ihm fanden etwa von Mitte 1822 bis Anfang 1884 die sogenannten „Lesungen" statt, Vorlese-Abende, die von Schober, Frz. Bruchmann (dem Sohne Jos. Christians), Kupelwieser, Schubert und etlichen anderen gegründet wurden, um Homer, Shakespeare und deutsche Dichter durch gemeinsame laute Lektüre besser kennen zu lernen.

[145]) Sturm, Dr., damals Kreisarzt in Wels (Ob.-Oesterr.)

[146]) Streinsberg (Schwiegersohn Bruchmanns), in einem Briefe Schuberts aus Zelez, 8. Sept. 1818, erwähnt. (Peters Jahrbuch 1894 S. 92). Möglicherweise der (im Katalog des akad. Gymnasiums Seite 13 erscheine de Mitschüler Schuberts.

[147]) Mohn, Lithograph, Stecher.

[148]) Der Brief an den steierm. Musikverein, worin sich Schubert für sein Ehrenmitgliedsdiplom bedankt, das er „wegen langer Abwesenheit von Wien erst vor einigen Tagen erhielt", ist vom 20. Sept. 1823 datiert.

[149]) In der „Relation des Ausschusses der Gesellschaft der Musikfreunde in Linz für das 2. Ausschussjahr vom 18. Nov. 1822 bis 18. Nov. 1823" ist unter den Ehrenmitgliedern „Schubert, Franz, Tonsetzer" angeführt. Ebenso in der „Relation für das 5. Ausschussjahr vom 18. Nov. 1825 bis 18. Nov. 1826." Das genaue Datum der Ernennung hat sich nicht eruieren lassen.

[150]) Auf die Ernennung Schuberts zum Ehrenmitgliede der Musikvereine in Graz und Linz bezieht sich ein Passus in dem nachfolgenden Briefe*) der Eltern Schuberts und seines Bruders Ignaz.

Wien, am 14. August 1824.

Lieber Sohn!

Dein Schreiben, welches mir die gefällige Kammerjungfer am 31. d. M. eigenhändig überreichte, dient mir und all den Unsrigen zum besondern Vergnügen. Bey der Fr. Mutter hast Du die rechte Saite berührt, sie stimmte froh harmonisch; weil nach Deinem Wunsche Donnerwetter, besonders aber der Tod noch lange von ihr entfernt bleiben.

Ich freue mich Deines gegenwärtigen Wohlseyns um so mehr, weil ich voraussetzte, dass Du dabey hauptsächlich eine vergnügte Zukunft beabsichtigest. Dies ist auch mein tägliches Bitten zu dem lieben Gott, dass er mich und die Meinigen erleuchte und stärke, damit wir seines Wohlgefallens und seines Segens immer würdiger werden.

Am 12. diess erschien in der Wiener Zeitung die Ankündigung von Deinem Gondelfahrer und der schönen Müllerinn. —

Dein Bruder Ferd. ist wegen der nahen Prüfungen sehr beschäftiget, zumal da er Visitator über mehrere Schulen ist; er wird Dir aber sobald als thunlich selbst schreiben. Deine übrigen Brüder und Schwestern sammt all den Unsrigen grüssen und küssen Dich liebevoll unter tausend Segenswünschen, und hoffen bald wieder eine erfreuliche Nachricht von Dir. Hast Du Herrn v. Vogl schon lange nicht geschrieben?

Wie steht es wegen Deiner ehrenvollen Auszeichnung mit den Diplomen vom Steyermärkischen und Linzer Musik-Vereine.

Sollte es, wider alles Vermuthen, noch nicht geschehen seyn, so lasse es Dir ja dringend angelegen seyn, auf eine würdige Art zu danken. Diese edlen Vereine zeigen ausnehmende Liebe und Achtung für Dich; welches für Dich sehr wichtig seyn kann.

Nun empfehlen wir Dich in den Schutz Gottes, als Deine treuen Aeltern

Anna und Fr. Schubert.

Auch von mir einige Zeilen, mein theurer Bruder! Ich bin ungemein erfreut über Dein dauerhaftes Wohlseyn; was mich betrifft, so bin ich ebenfalls kerngesund. Dass ich seit einiger Zeit ein ehrenfestes Mitglied einer kleinen musikalischen Gesellschaft geworden bin, weisst Du ohnehin. Nur muss ich Dir sagen, dass diese musikal. Abendunterhaltung nicht ganz unrichtig

*) Das Autograph im Besitze Herrn Fritz Donebauers in Prag.

mit einem Fuhrwerke verglichen werden könnte, das oft umwirft, und welches ohne seinen kräftigen Führer manchmal wohl schwerlich wieder in Gang zu bringen seyn möchte. Das Neueste ist, dass ein rasendes Selbstumbringen hier herrscht, nicht anders, als ob die Leute ganz gewiss wüssten, dass sie jenseits schnurstracks in den Himmel hineinspringen könnten. Lebe nun wohl, schreibe bald, oder lieber, komme bald, und freue Dich wieder mit Deinem aufrichtigen Bruder

Ignaz Schubert.

[151]) Gesammt-Ausgabe Serie XV No. 10.

[152]) Er schrieb den 1. Akt in der Zeit vom 25. bis zum 30. Mai; der zweite Akt entstand zwischen 31. Mai und 5. Juni 1823; der dritte wurde am 7. Juni begonnen, am 26. September beendet. Die Ouvertüre ist datiert 2. Oktober 1823.

[153]) Man sehe S. 81, 83, 88, 94—95 der Partitur (Gesammt-Ausgabe).

[154]) Szene 4 ist musikalisch überaus fein, erinnert einigermassen an den „Jäger" in den „Müllerliedern".

[155]) Ges.-Ausg. S. XV, No. 6. Komponiert 1823; beendet April 1823 (nach Nottebohm: „Them. Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert." Wien 1874.)

[156]) Ges.-Ausg. Ser. XV, No. 8. Komp. Dez. 1823. Erste Aufführung im Th. a. d. Wien am 20. Dez. 1823 zum Vorteile der Schauspielerin Fr. Emilie Neumann.

[157]) Wilhelmine Christ. v. Chezy, geb. v. Klenke, geb. 26. Jänner 1783 in Berlin, gest. 28. Febr. 1856 zu Genf.

[158]) Kreissle erzählt S. 285 kurz den Inhalt.

[159]) Die W. Müllersche Dichtung „Die schöne Müllerin" entstand (wie Dr. Max Friedländer in seiner lesenswerten Broschüre „Die Entstehung der Müllerlieder" [Berlin, Gebr. Paetel] erzählt) gleichsam durch ein Gesellschaftsspiel. Im Hause des Dichters und Geh. Staatsrates Max Stägemann vereinigte sich 1816—1817 ein Kreis junger Talente, deren Mittelpunkt die Tochter (Hedwig) des Hausherrn (später verehelichte v. Olfers, gest. Dez. 1891) bildete. Wilhelm Hensel, Schwager Mendelssohns, dessen Schwester Louise, Wilh. Müller und andere spannen das angegebene Thema „Rose, die Müllerin" in einer Kette von Gedichten aus. Hedwig Stägemann übernahm die Müllerin, Müller — den Müller, Hensel den Jäger. Müller reihte zuletzt seine und — in etwas redigierter Form — die Gedichte der Freunde aneinander, schrieb noch neunzehn andere dazu — auch Prolog und Epilog fehlen nicht — und veröffentlichte im Jahre 1818 mehrere der Gedichte, 1821 das Ganze. — Der erste Komponist der Müllerlieder war Ludwig Berger, ein Mitglied des Stägemannschen Kreises und Teilnehmer am poetischen Gesellschaftsspiele. Die ganze Folge erschien bei F. Hofmeister in Leipzig.

[160]) M. M. v. Weber: „C. M. v. Weber, ein Lebensbild" (Leipzig 1866) — C. M. v. Weber wusste, dass „Rosamunde" kein „Versuch" sei. Schubert stand mit ihm bereits 1822 wegen „Alphonso und Estrella" in Briefwechsel.

[161]) C. G. Reissiger (1789—1859), welcher sich damals als Stipendist in Wien aufhielt und sich als Sänger und Pianist hören liess. Nach Webers Tode kam Reissiger nach Dresden, wo er zuerst als Musikdirektor, dann als Hofkapellmeister wirkte.

[162]) M. M. v. Weber „Ein Lebensbild".

[163]) Ges.-Ausg. Ser. III. No. 1; komp. Februar 1824 bis 1. März 1824.

[164]) Ges.-Ausg. Serie V No. 14. (Nach einem 1901 aufgefundenen, derzeit im Besitze des Stadtarchives von Radkersburg in Steiermark befindlichen Fragmente des Autographs im März 1824 komponiert.)

[165]) Ges.-Ausg. Ser. IX. No. 16; komp. Zelez, spätestens August 1824.

[166]) Ges.-Ausg. Ser. IX. No. 12; komp. Zelez, Juni 1824. Die „Symphonie von Fr. Schubert; nach op. 140 instrumentiert von Jos. Joachim (Wien, Fr. Schreiber)", ist eine Orchesterbearbeitung der Sonate.

[167]) Ges.-Ausg. Ser. IX. No. 19; komp. Zelez, Sommer 1824.

[168]) Ignaz Schuppanzigh (geboren Wien 1776, gestorben ebenda 2. März 1830). Violinvirtuose, Begründer der Quartett-Produktionen in Wien. Mit Beethoven und Schubert befreundet. Er führte 1828 das Schubertsche B-Dur-Trio (op. 99) öffentlich auf. Ihm ist das

A-moll-Quartett (op. 29) von Schubert gewidmet, dessen erste Aufführung (am 7. März 1824) bei Schuppanziph stattfand. Schwind schreibt darüber an Schober: „. . . . Ein neues Quartett wird Sonntags bei Zupanzik (Schuppanzigh. R. H.) aufgeführt, der ganz begeistert ist und es besonders fleissig einstudiert haben soll." (6. März 1824) — „Das Quartett von Schubert wurde aufgeführt; nach seiner Meinung etwas langsam, aber sehr rein und zart. Es ist im Ganzen sehr reich, aber von der Art, dass einem die Melodie bleibt, wie von Liedern, ganz Empfindung und ganz ausgesprochen. Es erhielt viel Beifall, besonders der Menuett, der ausserordentlich zart und natürlich ist. Ein Chineser neben mir fand es affektiert und ohne Styl. Ich möchte Schubert einmal affektiert sehen!" (14. März 1824). Beide Briefstellen aus A. Glücks Feuilleton, „Aus Schubert's Leben" Wien, N. fr. Presse 20. Nov. 1904.

169) Josef Hellmesberger (1829—1893), Hofkapellmeister in Wien, genialer Geiger. Erwarb sich unleugbare Verdienste um die in den 50er und 60er Jahren erfolgte Wiedergeburt der Kammermusikwerke Schuberts. Trotzdem ging er, gleich allen, die Schubert „pflegten", willkürlich mit seinen Werken um. In der ersten Aufführung des Oktetts (29. Dez. 1861) blieben der 4. und 5. Satz weg und wurden bei der zweiten Aufführung mit den Worten empfohlen: „Der vierte Satz, Menuett, und der fünfte, Andante, Manuscript; neu." Bei derjenigen des B-Dur-Quartetts (23. Februar 1862) wurde das Original durch Kürzungen, ja durch Einschaltungen von Teilen aus anderen Quartetten entstellt und die Stricharten geändert. Hellmesberger bemerkt aber auf dem Programm: „Von dem Eigenthümer des Werkes Herrn C. A. Spina, freundlichst überlassen." Auch das C-dur-Quintett (op. 163) musste sich bei seiner Première (17. November 1850) unzählige Bogen und Vortragsbezeichnungen Hellmesbergers gefallen lassen. Dafür enthielt das Programm die Worte: „Die Herren Diabelli und Comp. haben das Manuscript von Schubert dem Conzertgeber zur Aufführung aus besonderer Gefälligkeit überlassen." (Das Manuskript ist derzeit verschollen.)

170) Das D-moll-Quartett wurde zum ersten Male am 29. Januar 1826 aus den frisch kopierten Stimmen in einem Kreise von Bekannten Schuberts probiert und am 1. Februar in der Wohnung des Hofkapellsängers Jos. Barth aufgeführt.

171) Schubert knüpft an den Anfang des 2. Themas an:



Indem er den aufwärts gerichteten Sextschritt im 2. Thema durch den Terzschritt abwärts ersetzt, fliesst das 1. Thema gleichsam von selbst heraus.



172) Schubert liebte um diese Zeit die Verwendung solcher Motive. Siehe Oktett.

173) Siehe auch S. 38.

174) Gesamt-Ausgabe Serie IX, No. 8.

175) Ed. von Bauernfeld (geboren Wien, 13. Januar 1802, gestorben daselbst 9. August 1890), Lustspieldichter, Uebersetzer; stand längere Zeit im Staatsdienste. Sein Chef war Schuberts Freund Jos. von Spaun. — Bauernfeld schilderte das Treiben des Schubertkreises in „Aus Alt- und Neu-Wien" und in seinem „Buch von den Wienern". Nach dem Tode des Meisters veröffentlichte er eine sehr wertvolle biographische Skizze über Schubert.[177]) Im Nachlasse des Dichters fand sich eine dramatische Parodie, von welcher Bauernfeld in seinem Tagebuche (Grillparzer-Jahrbuch V, Seite 22, No. 97) unter dem 2. Januar 1826 berichtet: „Sylvester bei Schober, ohne Schubert, der krank war. Dramatische Parodie auf sämtliche Freunde und Freundinnen nach Mitternacht unter grossem Beifall gelesen. Moriz erscheint darin als Harlequin, die Netti (Hönig) als Columbine, Schober als Pantalon, Schubert Pierrot. ."

176) Grillparzer-Jahrbuch V.

177) In den fünfziger Jahren wollte Bauernfeld diese Skizze wiederfinden. Hierauf bezieht sich nachstehender interessanter Brief.*)

*) Das Autograph dieses Briefes besitzt Herr Fritz Donebaur in Prag.

24. Nov. 1857.
(Datum von fremder Hand.)

Geehrter Herr!

Ich habe meine sämmtlichen Schriften durchstöbert, um meine biographische Skitze Schuberts heraus zu finden. Später erinnerte ich mich, dass ich das einzige Exemplar, welches ich besass, bereits vor Jahren irgend einem Schubert-Verehrer oder Sammler mitgetheilt, ohne es zurück zu erhalten. Die Skitze war abgedruckt (vermutlich im J. 1830 oder doch nicht viel später) in der damaligen „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode", redigiert von Joh. Schickh (später von Witthauer). Ein Exemplar dürfte wohl auch Ferdinand Schubert oder Hofrath Witteczek oder Spaun (der Lotto-Direktor) besitzen. — Die wenigen Briefe, die ich von Schubert besass, sogar ein paar Blätter Aphorismen und dergl. — wovon Einiges in der Skitze abgedruckt worden — hab' ich leider gleichfalls längst an Autographen-Sammler verschenkt.

Das äussere Leben Schuberts war übrigens äusserst einfach und trieb sich anfangs in den ärmlichen Verhältnissen eines Schullehrers, später eines österreichischen Genies herum, eines exemplar unicum hier zu lande, welches, wenn sonst überall, besonders hier gegen Not und Dummheit anzukämpfen hatte. Sein inneres Leben mit Freunden und Gleichgesinnten bietet aber so wenig fassbare biographische Züge dar und liesse sich etwa nur in einer Art poëtischer Schilderung darstellen. Schubert war gewissermassen eine Doppelnatur, die Wiener Heiterkeit mit einem Zuge tiefer Melancholie verwebt und veredelt. Nach Innen Poët und von Aussen eine Art Genuss-Mensch war er, wie natürlich, persönlich nach der äusseren Erscheinung beurteilt, welchem überdies der herkömmliche Geselligkeitsschiff fehlte, so, dass mancher gebildete Alltagsgesell sich etwas weit Besseres dünken mochte als der ungehobelte Sänger der „Müllerlieder" und der „Winterreise".

Die verlorene biographische Skitze werde ich unter Freunden und Bekannten nachforschen und sie Ihnen übersenden, sobald ich ihrer hahaft werde — bis dahin

Ihr ganz ergebenster
Bauernfeld.

178) Gestorben 6. April 1831 in Gmunden. Dessen Sohn, der pensionierte k. k. Gendarmerie Rittmeister Ed. Traweger in Thenneberg im Triestingthale (N.-Oesterr.) veröffentlichte in der „Neuen freien Presse" vom 30. März 1902 einige kurze Erinnerungen an Schubert, u. a.: „Ich begleitete Schubert und Vogl (in Gmunden) gewöhnlich zu Hofrath Schiller; ich erinnere mich ganz gut, dass Vogl im „Erlkönig" die Worte, „das Kind ist todt" nicht sang, sondern sprach und im „Wanderer" die Stelle: „dort ist das Glück" mit einer improvisierten Scala schloss, was die erwähnte „Geckerei" (wie Bauernfeld es bezeichnete. R. H.) beleuchten mag und Sensation machte . . . . Frl. Olga v. Hueber (Wiener Pianistin) besitzt von mir einen silbernen Zahnstocher, mit dem Schubert mich belohnte, weil ich, an häutiger Bräune erkrankt, mir von ihm ruhig und brav Blutegel setzen liess."

In einem Briefe an den Verfasser teilte Herr Rittmeister Traweger mit, dass „ein Bündel Briefe Schubert's und Vogl's" an seinen Vater bei einem Brande zugrunde ging. — Auf eine öffentliche Aufforderung Rittmeister Trawegers, dass sich solche, die Schubert noch gekannt, melden mögen, veröffentlichte der 95jährige k. k. Ob.-Finanzrat Jos. Weis, Ritter v. Ostborn in der Grazer „Tagespost" (5. April 1902) einen Brief, worin er nebst andrem mitteilte, dass er den Meister seinerzeit in Wien kennen gelernt habe. „Als Schubert den Erlkönig komponierte, erschien einmal Jos. Hüttenbrenner in Begleitung des Franz Schubert in unserer Familienwohnung in Wien in dem grossen sogenannten Bürgerspitalsgebäude in der inneren Stadt und bat meine Schwester (die nachmalige Gattin des grossen Pathologen Professor Dr. Karl Freiherr v. Rokitansky), sie möge dem Schubert den Erlkönig vorsingen und gestatten, dass Schubert denselben begleiten dürfe . . . . und so kam es, dass ich . . . . Zeuge wurde, wie Schubert und meine Schwester dies prachtvolle Musikstück mit voller Hingabe vortrugen und zur beiderseitigen Zufriedenheit zur glänzenden Geltung brachten." (Die Sängerin, Bar. Rokitansky, geb. Marie Pauline Weis, Schülerin des ital. Gesanglehrers Cicimara, galt in Wien als renommierte und viel-

fach umworbene Künstlerin, die aber öffentlich nur in Kirchen und grossen Wohltätigkeitskonzerten mitwirkte Sie starb am 22. Oktober 1888.) —

Die dritte, zurzeit der Weis'schen Veröffentlichung noch lebende Persönlichkeit aus dem Schubert-Kreise war Frau Pauline Grabner (siehe Anmerkung No. 91).

179) Beim Grafen von Weissenwolff, dessen Gattin Sophie Gabriele eine leidenschaftliche Verehrerin Schuberts war.

180) Lad. Pyrker von Felsö-Eör (1772—1847) Erzbischof von Erlau.

181) Grove hat in einem offenen Brief (London, Athenäum, 19. November 1881) auf die Angelegenheit eindringlich aufmerksam gemacht.

181a) . . . . „Es geht ihm (Schubert) recht wohl und er ist fleissig. So viel ich weiss, an einer Symphonie . . . ." (Schwind an Schober 20. August 1824).

182) Man meinte darunter in erster Linie die Bereitwilligkeit, mit der Schubert 1820—1822 über Ersuchen Frl. Jos. Fröhlichs für die Schülerinnen des Konservatoriums eine Reihe von Frauenchören schrieb, die in den „Abendunterhaltungen" zum Vortrag kamen.

183) Eine Verwechslung mit der grossen Symphonie in C ist ziemlich ausgeschlossen, da das Autograph dieser Symphonie das deutliche Datum „März 1828" trägt. Bauernfeld führt überdies in seiner „Biographischen Skizze" nach der „Gasteiner Symphonie" ausdrücklich die „Letzte Symphonie, 1828" an.

184) Grove publizierte eine Mitteilung Fr. Lachners, nach welcher dieser (Lachner) auf Schuberts Bitte sechs Lieder aus der „Winterreise" eines Tages T. Haslinger zum Verkauf anbot und als Erlös — 6 fl. Wiener Währung heimbrachte.

185) Diabelli versündigte sich auch an Schuberts Werken selbst durch Hinzufügungen (vor allem von philisterhaften Ritornellen bei Liedern), durch Versetzung in andere Tonarten und dergleichen.

186) Autograph im Nachlasse Sr. Excellenz des Herrn Nic. Dumba in Wien.[188]

187) Ein Wort Beethovens.

188) Der unerquickliche Briefwechsel mag mit jenem Brief Schuberts eröffnet worden sein, den vor mehreren Jahren Dr. Th. v. Frimmel in der Zeitschrift „An der blauen Donau" veröffentlichte:

Wien, den 21. Febr. 1823.

H. v. Diabelli.

Hier überschicke ich das Quartett sammt Klavierbegleitung.

Die Erscheinung der 2 Hefte Walzer etc. hat mich etwas befremdet, indem sie nicht ganz der Abrede gemäss erschienen sind. Eine angemessene Vergütung wäre ganz an seinem Platz.

Uebrigens bitte Sie, mir die Rechnung der letzten 3 Hefte gütigst einsehen zu lassen, indem ich abzuschliessen gedenke und sie Ihnen, wenn Sie wollen, gegen 300 Fl. W. W. als Eigentum überlasse.

Auch bitte ich Sie noch um einige Exemplare von der Fantasie.

Franz Schubert mpia.

189) Moriz Graf Dietrichstein (1775—1826), k. k. Hof-Musik-Graf. Gönner und Verehrer Schuberts. Ihm ist op. 1 („Erlkönig") gewidmet.

190) Grillparzer-Jahrbuch V.

191) Von Ernst Schulze.

192) Gesamt-Ausgabe Serie X, No. 12 (komponiert Oktober 1826. Jos. von Spaun gewidmet). Spaun erzählt in seinen Memoiren: „Ich fand ihn (Schubert) eines Morgens an einer Sonate schreiben. Obwohl gestört, spielte er mir das fast vollendete erste Stück vor, und als ich ihm Beifall zollte, sagte er: „Gefällt Dir die Sonate, so soll sie auch Dein sein, ich möchte Dir ja so viel Freude machen, als ich kann", und bald darauf brachte er sie mir gestochen und mir dediciert." (Die Sonate erschien 1827.)

193) Gesamt-Ausgabe Serie VII, No. 3.

194) Gesamt-Ausgabe Serie V, No. 15 (komponiert 20.—30. Juni 1826).

195) Serie V, No. 12.

[196]) „Winterreise" erschien bei Tob. Haslinger in Wien. Die erste Abteilung wurde am 14. Januar 1828, die zweite am 2. Januar 1829 in der „Wiener Zeitung" angekündigt — Die Dichtung rührt — wie bei den „Müllerliedern" — von Wilh. Müller her. Dr. Max Friedländer machte darauf aufmerksam, dass Schuberts Vorlage wahrscheinlich das Taschenbuch „Urania" für 1823 gewesen sei, woraus sich die Reihenfolge, in welcher Schubert die Lieder komponierte, als die vom Dichter herrührende ergab.

[197]) Es-dur-Trio, Ges.-Ausg. Ser. VII, No. 4, Phantasie, Ges.-Ausg. Ser. VIII, No. 5.

[198]) Ges.-Ausg. Ser. XVIII, No. 4 und Ser. XVI, No. 14.

[199]) Dr. v. Breuning: „Aus Grillparzers Wohnung" (Feuill. d. „N. Fr. Pr.")

[200]) Louise Gosmar, Schülerin Anna Fröhlichs, später die Gemahlin L. v. Sonnleithners.

[201]) Hoffmann von Fallersleben: „Mein Leben. Aufzeichnungen und Erinnerungen." Hannover, C. Rümpler, 1868. (2. Band.)

[202]) Wo Hoffmann täglich speiste.

[203]) 15. August.

[204]) Panofka war mit Schubert bekannt, der ihm am 28. April 1828 das erst vor wenigen Jahren (von Brahms) wieder aufgefundene Lied: „Herbst" (Gesamt-Ausgabe Serie XX, No. 589) in sein Stammbuch schrieb.

[205]) Dr. Karl Pachler (geboren Graz 1790, gestorben daselbst 1850), Advokat in Graz, Vorstand der damals in der steirischen Hauptstadt nach dem Wiener Muster errichteten „Ludlamshöhle".

[206]) Frau J. Pachler in Wien, die inzwischen verstorbene Schwiegertochter von Schuberts Freund Pachler, besass ausser einigen Stücken von Beethovens Hausrat des grossen Meister Metronom.

[207]) Frau Marie Leop. Pachler, geborene Koschak (geboren Graz, 2. Februar 1794, gestorben daselbst 10. April 1855), musikalisch reich begabt, vorzügliche Klavierspielerin. Ihr ist Schuberts op. 106 gewidmet („Das Weinen", „Vor meiner Wiege", „Heimliches Lieben", „An Sylvia"). — Für den Sohn Faust, damals ein achtjähriger Knabe (später Kustos der Hofbibliothek in Wien), schrieb Schubert einen kleinen Marsch mit Trio, den Faust mit seiner Mutter zum Geburtstage des Vaters vortrug.

[207]a) O. E. Deutsch veröffentlichte in der Grazer „Tagespost" vom 16. Nov. 1907 den Brief eines, damals in Graz lebenden Namensvetter's Fr. Schubert's, des Akzessisten Franz Schubert, der 1827 in der steirischen Hauptstadt mit dem grossen Komponisten verkehrte. Er erzählt, dass Schubert sehr gerne Steirerlieder hörte, die ein Frl. Kathi v. Graveneck vortrug und bestätigt Sch.'s Mitwirkung in dem Konzerte mit den Worten: „Schubert spielte bei diesen Piècen die Klavierstimme." (Brief an Luib vom 19. Juli 1858.)

[208]) An Schuberts Grazer Aufenthalt erinnern der „Grätzer Gallopp", die „Grätzer Walzer" u. a. Zwei Lieder von Schubert „Im Walde" und „Auf der Bruck" erschienen 1828 als op. 90 in Graz bei A. Kienreich (lithographiert und gedruckt von Franz Josef Kaiser in Graz). Im selben Jahre erstand Diabelli das Verlagsrecht von Kienreich und edierte die Lieder als op. 93. Ausser diesem Liederhefte erschien in Graz (bei Kienreich) die in Graz komponierte „Altschottische Ballade" (Text von Herder); „die einzige Komposition, die in Oesterreich ausserhalb Wiens zu seinen Lebszeiten veröffentlicht wurden." (O. E. Deutsch.) — Als Schubert in Graz weilte, hörte er hier Meyerbeers in guter Besetzung gegebene Oper „Il Crociato" an, doch machte dieselbe auf ihn einen so ungünstigen Eindruck, dass er schon nach dem ersten Akte zu Hüttenbrenner sagte: „Du, ich halts nimmer aus; gehen wir ins Freie. (Hüttenbrenner, Bruchstücke.)

[209]) Schubert lernte Hummel, wie es scheint, bei Frau von Lascny (geborene Buchwieser, Verehrerin Schuberts, vortreffliche Sängerin; ihr ist das Divertissement à la hongroise gewidmet), kennen. Spaun erzählt: „Eines Abends war er (Schubert) bei Frau von Lascny, geborene Buchwieser, die seine Kompositionen sehr verehrte, zu Ehren des anwesenden Hummel, geladen. Vogl sang mehrere Lieder mit dem grössten Beifall Hummels; unter anderen auch den „blinden Knaben". Als nun Hummel aufgefordert wurde, zu phantasieren, begann er die Melodie des „blinden Knaben" zu spielen, den er zum Motive seiner Phantasie wählte, worüber Schubert

grosse Freude hatte.“ Hummel befand sich im März 1827 in Wien um zu konzertieren. „Der blinde Knabe“ erschien 1827.

210) W. A. Mozart, Sohn, geboren 26. Juli 1791, gestorben Karlsbad 30. Juli 1844, Komponist und Klavierspieler.

210a) Der Maler J. Teltscher war ein Jugendbekannter Fr. Schuberts. Durch mehrere Jahre fand er im Hause Pachler in Graz gastliche Aufnahme.

211) Bauernfeld lernte Beethoven im Hause Giannastasio del Rio's kennen, in dessen Institut Beethovens Neffe Karl ein paar Jahre hindurch untergebracht war. (Grillparzer-Jahrbuch V Seite 153.)

212) Auf seinem Figaro-Cyklus notierte Schwind: „Dieses Heft hatte der alte Beethoven in seiner letzten Krankheit bei sich. Nach seinem Tode bekam ich es erst wieder zurück. M. von Schwind.“

213) Wie es scheint, hat Beethoven schon vor seiner letzten Krankheit Notiz von Schubert genommen. Wie Friedländer mitteilt, kommt in einem Konversationshefte aus dem Jahre 1823 die von Beethovens Neffen Karl geschriebene Stelle vor: „Man lobt den Schubert sehr, man sagt aber, er soll sich verstecken.“

214) Schubert wird in einem zeitgenössischen Berichte als einer der Fackelträger beim Leichenbegängnisse Beethovens angeführt. Kreissle meldet, dass Schubert mit seinen Freunden Lachner und Randhartinger dem Sarge gefolgt sei. Bauernfeld notiert in seinem Tagebuch (29. März 1827) „. . . . . . Ich ging mit Schubert.“ Nach dem Leichenbegängnisse ging Schubert, wie Kreissle erzählt, mit Lachner und Randhartinger in die Weinstube „auf der Mehlgrube.“ Er liess die Gläser füllen und leerte das erste Glas auf das Andenken des eben zu Grabe Getragenen, das zweite aber auf — das Andenken dessen, welcher unter den dreien der erste nachfolgen würde . . . .“ Dieser erste war Schubert selbst.

215) Kreissle Seite 265 (Fussnote).

216) Lud. Rellstab (1799—1860), „Aus meinem Leben“; Berlin 1861.

217) In einem Briefe an B. Schott in Mainz, d. dato 21. Februar 1828, erwähnt Schubert dieser Fantasie. Bauernfeld notiert unter dem 9. Mai 1828 in seinem Tagebuche: „. . . . Heute hat mir Schubert (mit Lachner) seine neue wunderbare vierhändige Phantasie vorgespielt.“

218) Gesamt-Ausgabe Serie XVII, No. 9. Lachner hat die Klavierbegleitung nach Schuberts Tode für Orchester gesetzt.

219) Die Symphonie dürfte im April vollendet worden sein.

220) Schubert schreibt das Thema zuerst so:



und ändert es dann überall in der Partitur nach der uns jetzt geläufigen Form ab.

221) Der Titel rührt vom Verleger her.

222) Im November 1869 liess der Wiener Männergesangverein an dem Hause eine steinerne Gedenktafel anbringen mit der Inschrift: „In diesem Hause starb am 19. November 1828 der Tondichter Franz Schubert.“

222a) Sechter schrieb am 21. August 1857 an Luib: „Kurze Zeit vor seiner letzten Krankheit kam Schubert mit Herrn Jos. Lang, seinem ergebenen Freund, zu mir, um den Kontrapunkt und die Fuge zu studieren, weil, wie er sich ausdrückte, er einsehe, dass er hierin Nachhilfe bedürfe. Wir hatten eine einzige Lektion gehabt, als das nächste Mal Herr Lang allein erschien um mir zu melden, dass F. Schubert schwer erkrankt sei und er nun den Unterricht allein nehmen wolle. . . .“

223) Die „Wiener Zeitschrift“ brachte (am 25. November 1828) eine nekrologische Notiz von Freiherrn von Zedlitz, dann Gedichte von J. G. Seidl, Baron Schlechta und einen Prosa-Aufsatz von einem Ungenannten; die „Theaterzeitung“ Gedichte von K—s, Stelzhammer und Schuhmacher, der „Sammler“ ebensolche von C. Khier und P. Bleich. Bauernfeld veröffentlichte einen umfangreichen Aufsatz über Schubert in No. 69—71 der „Wiener Zeitschrift“. (Siehe Grillparzer-Jahrbuch V. S. 159.) — Ueber den Nachlass Fr. Schuberts hat Otto Erich Deutsch in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung“, München 16. Sept. 1906 No. 215 nach den Akten des

einstigen magistratischen Zivilgerichtes, Authentisches veröffentlicht. Unter dem Titel „Vermögen" werden angeführt:

„3 tüchene Fracke, 3 Gehröcke, 10 Beinkleider, 9 Gilets	35 F.	C. M.
1 Hut, 5 Paar Schuhe, 2 Pr. Stiefel	2 „	—
4 Hemden, 9 Hals- und Sacktücheln, 13 Pr. Fusssäckeln, 1 Beintuch, 2 Bettziechen	8 „	—
1 Matratze, 1 Polster, 1 Decken	6 „	—
Ausser einigen alten Musikalien, geschätzt pr.	10 „	—
befindet sich vom Erblasser nichts vorhanden		
Summa	63 F.	

Hierauf hat der leibliche H. Vater des Erblassers laut in Händen habenden Quittungen an bestrittenen Krankheits- und Leichkosten zu fordern . . . . 269 F. 19 Kr. in Conv. Münze."

Unter den „alten Musikalien" scheint auch der gewaltige künstlerische Nachlass Meister Schuberts sich befunden zu haben! „Mit dem Erlös dieser Schätze waren sicher alle „Krankheits- und Leichkosten" und alle „Schulden des Verlebten" gedeckt" (O. E. Deutsch.)

224) Ueber die Bildnisse Fr. Schuberts, Zeichnungen, Gemälde, Medaillen, Büsten u. s. w. hat Al. Trost eine interessante Studie veröffentlicht. (XXXIII. Band der Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereins in Wien.) In einem daselbst abgedruckten Briefe äussert sich Schwind über das unserem Werke als Titelbild beigegebene und hier zum ersten Male für die Oeffentlichkeit nachgebildete Aquarell W. Rieders: „Wir haben dies immer für das beste Porträt gehalten."

225) Die Geldangelegenheiten ordneten Jenger, Grillparzer und Frl. Fröhlich.

226) „Aktenmässige Darstellung der Ausgrabung und Wiederbeisetzung der irdischen Reste von Beethoven und Schubert. (Wien, Carl Gerolds Sohn, 1863.)

227) Wien. C. Gerolds Sohn, 1865. — Schon 1861 hatte von Kreissle eine „Biographische Skizze" veröffentlicht. — Dr. Heinrich Kreissle von Hellborn, geboren Wien 1812, gestorben daselbst 6. April 1869.

228) N. Dumba starb 23. März 1900. Seine grossartige Sammlung Schubertscher Autographe und auf diesen Meister bezüglicher Bilder usw. ging 1901 zum grössten Teile in den Besitz der Gemeinde Wien über. Darunter „Lazarus", Opern, die fast die ganze Oper umfassenden Skizzen zum „Graf von Gleichen" (sammt Bauernfeld's Textbuch), Symphonie-Skizzen, zwei Oktette, viele Lieder und Chöre. Die Handschriften der vollendeten Symphonien erhielt die Gesellschaft der Musikfreunde."

Inhalt.

Druck von J. S. Preuss, Berlin SW. 19.

DATE DUE